موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

7

المجلد السابع

الحداثة والنقد الجديد

تحرير: لويس ميناند

أ. والتون بيتز

لورنس رينى

ترجمة: فاطمة قنديل

طارق النعمان

هالة كمال

مراجعة: محمد بريرى

المشرف العام: جابر عصفور

2191



تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضاً تاريخياً شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة، طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعياً لا مجرد سجل للوقائع. وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على ألا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

تصميم الغلاف: عدلى رزق الله

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

المجلد السابع (الحداثة والنقد الجديد)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2191
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (المجلد السابع): الحداثة والنقد الجديد
- أ. والتون ليتز، ولويس ميناند، ولورنس رينى
- طارق النعمان، وفاطمة قنديل، وهالة كمال
- محمد بريرى
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
The Cambridge History of Literary Criticism-
Volume 7: Modernism and the New Criticism
Edited by: A. Walton Litz, Louis Menand & Lawrence Rainey

First published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

الجزء السابع (الحداثة والنقد الجديد)

تحريـــــر: لـــويس مينانـــد

أ. والتـــون ليتـــز

لـــورنس رينـــى

تـــأليف: نخبـــــة

ترجمـــــة: فاطمـــة قنـــديل

طـــارق النعمـــان

هالـــة كمـــال

مراجعـــــة: محمـــد بريـــرى

المـــشرف العـــام: جـــابر عـــصفور



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى/ تأليف: نخبة؛ تحرير: لويس ميناند، أ. والتون ليتز، لورنس رينى؛ ترجمة: فاطمة قنديل، طارق النعمان، هالة كمال؛ مراجعة: محمد بريرى؛ المشرف العام: جابر عصفور.
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦ مج٧
٩٩٢ ص ، ٢٤ سم
١- الأدب تاريخ ونقد
٢- الحداثة (أدب)
(أ) ميناند، لويس (محرر)
(ب) ليتز، أ. والتون (محرر مشارك)
(جـ) رينى، لورنس (محرر مشارك)
(د) قنديل، فاطمة (مترجم)
(هـ) النعمان، طارق (مترجم مشارك)
(و) كمال، هالة (مترجم مشارك)
(ز) بريرى، محمد (مراجع)
(حـ) عصفور، جابر (مشرف)
(ك) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع ٢٠١٦/٨٤٨٧
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978-977-92-0622-6

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

الباب الثالث: الناقد ومؤسسات الثقافة، ترجمة: هالة كمال

مقدمة

لويس ميناند ولورنس ريني
Louis Menand and Lawrence Rainey

ترجمة: فاطمة قنديل

ليست الحداثة والنقد الجديد، بالنسبة إلى أولئك القراء الذين تجاوز عمرهم الخمسين، مجرد مصطلحين يحيلان إلى ماض بعيد ناء، وليسا اسمين، فحسب، ينبسطان على امتداد خريطة امبراطوريات مهيبة، بيد أنها تلاشت في تاريخ النقد الأدبي. إنهما يستحضران أرواح أماكن طالما تبادلنا الحديث فيها مع زملاء، أو ساعات أمضيت مع كتب، حال لونها قليلاً بمرور الزمن، لكنها لا تزال تتكئ على الرفوف. ربما يكون النقد الجديد هو الذي انطوى تماما في ماضي الدراسات الأدبية المهنية أكثر مما حدث مع الحداثة *Modernism*، التي لا تزال تلعب دورًا محوريا بالغ الأهمية في المناظرة الثقافية المعاصرة، بوصفها مصطلحًا مهيمنا على المناقشات التي تدور حول تصور "ما بعد الحداثي". أما بالنسبة إلى تاريخ نقد أدبي قد كرس نفسه للحداثة والنقد الجديد، فإن

الارتباطات الشخصية بكلا المصطلحين يمكنها بسهولة أن تهدم أية محاولة للوصف النزيه. ينسرب الموضوع في الحاضر ويفتقر إلى تقويم هادئ وشاف لتفهم الماضي. علاوة على ذلك، فإن هذا الموضوع يقع في مفترق طرق عسير حيث تلتقي الدراسات الأدبية المهنية (النقد الجديد) مع تحولات القرن العشرين الثقافية والاجتماعية الأوسع (الحداثة)، إنه الموضوع الذي ينخرط فيه شيء من أشد وجهات نظرنا انتقادا حول الفن والمجتمع، المفكرون والثقافة الشعبية.

ومن المحتم أن تؤثر المعاصرة المتطورة باستمرار لهذه الموضوعات على أنواع السرد التي قد يقدمها المرء، لأسباب عدة. يتعلق أحدها بمنطق البصيرة التاريخية، والقواعد التي يقوم على أساسها بالتفرقة ما بين المؤشرات الزمنية. حيث وصف الماضي، على تعدده، يمد جذوره في منظورات زمنية اشتقت من المستقبل، أو كما عبر عن ذلك يوهان هابرماس: "لا يلاحظ المؤرخ من منظور الفاعل وإنما يصف الأحداث والأفعال خارج الأفق التجريبي لتاريخ يذهب فيما وراء آفاق توقع الفاعلين"[1]، وطالما أننا - نحن أنفسنا - لم نزل فاعلين نمتلك آفاق توقع تتضمن ما هو أكثر من ذلك الذى انطوى عليه النقد الجديد والحداثة، فليس هناك أي إطار مفسر يمكن اعتباره إطارا بديهيا على التو، كما أن أية مجموعة جديدة من الآفاق لا تزودنا، من حيث المعني، بالوصف التاريخي الأفضل لهؤلاء الفاعلين.

(1) Jurgen Habermas, "A Review of Gadamar's Truth and Method "in Fred R. Dallmayr and Thomas A. McCarthy, eds., Understanding and Social Inquiry (Notre Dame, 1977), p.339

يمكن أن يدمج النقد الجديد حقا، على نحو أساسي وبالضرورة، في مخطط ليبرالي(*) *whiggish* يحكي لنا عن تطور «النظرية». وهي رواية غالبًا ما تبطن فهمنا اليومي لتطور الدراسات الأدبية المهنية خلال العقود الماضية. من خلال هذه النظرة يؤلف النقد الجديد مرحلة استهلالية تعيد تشكيل النقد «العملي» والممارسة البيداجوجية، جنبا إلى جنب استبعاد السياق ومقصد المؤلف من التأليف بوصفهما مرتكزات مرجعية للمناقشات التي تدور حول معنى الأعمال الأدبية؛ تبعت البنيوية هذه المرحلة، حاملة بشارة نفاذ البصيرة الأكثر إيجابية في المنطق الذي تنتج النصية بواسطته وظيفتها. واتبعت البنيوية، بدورها، بالتفكيك الذي سلمت البنيوية بما أتي به من اللاستقرار الجذري للغة، شكليا، ولكنها قمعته على نحو فعال، وجلبته إلى الصدارة وتم تصعيده إلى نموذج يصلح لكل العمليات النصية. في النهاية، إذ تم امتصاص التفكيك في تيارات مختلفة؛ نسوية، تحليلية نفسية، ماركسية نقدية، تمتص التاريخانية الجديدة، وتسود أسلافها جميعهم، مقدمة إطارا قابلاً للفهم يمكن أن نعيّن عليه موضع صعود وسقوط سرد النقد الجديد.

مثل هذا الوصف قد يحتمل السرعة الفائقة التي وسمت هذه التطورات والسياقات غير المتوقعة التي تبعتها. (يمكن أن يقيس المرء سرعة التغير عبر كتب جوناثان كيللر: تقديمه الكلاسيكي للـ«الشعرية البنيوية» (*Structuralist Poetics*) الذي ظهر في ١٩٧٥، وكتابه اللاحق

(*) مجموعة من أعضاء حزب سياسي ظهر في إنجلترا من القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر الذين دافعوا عن الحقوق الشعبية وقد أصبح فيما بعد الحزب الليبرالي. (المترجمة)

«عن التفكيك» (*On Deconstruction*) الصادر في ١٩٨٢، ولو أنها كانت السنة نفسها التي كان فيها ستيفن جرينبلات (*Stephen Greenblatt*) يصك مصطلح "التاريخانية الجديدة"(٢). نزعت السرعة المتزايدة التي أسلمت معها صيغة نقدية إلى أخرى عن سرد الأفكار ذات الطابع المتطور خطيا – شرعيته؛ بوصفه طريقة ملائمة لتبرير التغيرات النقدية، كاشفة عن أن النزاع الفكري قد استبدل به تسلسل زمني يسجل فحسب تعاقب وقائع منفصلة وغير قابلة للقياس بالكلية. ويفسح «تاريخ النقد» بوصفه مفهوما فكريا، إلى جانب كونه جنسا أدبيا، المجال لعمل تقرير مؤقت، يقرئ على عجل، مثله مثل التسلسل الزمني "لموضة الأزياء" *haute couture* الذي فيه يكشف "كتالوج" التغيرات المتقلبة فقط عن ذلك الاتساق المخدر لأصالة مصطنعة.

إننا لم نعد واثقين أن التغيرات؛ سواء في النقد أو في النظرية الأدبية، تبدي نوعا من التماسك المتطور الذي اعتبر ذات يوم مسلّمة في تصور تاريخ النقد الأدبي؛ وبينما يمنح ذلك الوصف الداعي إلى الذاتية الصافية للنظرية الأدبية، اهتماما وافيا بالخلفية الفلسفية التي تخبرنا عن تطور البروتوكولات النظرية، فإنه يخاطر بفقد رؤيتنا: لماذا اعتبرت مثل هذه البروتوكولات ضرورية على الإطلاق؟

لكي نتعرف توصيفات النقد الأدبي في القرن العشرين لابد أن نأخذ في الاعتبار أيضًا أن الضغوط الاجتماعية والمؤسسية التي قد

(*) صك المصطلح تم تفصيله على يد H.Aram Veeser في "مقدمته" لمختاراته The New Historicism (New York,1989),p.xiii.

أثرت على صياغة الدراسات الأدبية المهنية لا تقدم على أية حال، حلا حاسما للصعوبات التي تواجه «تاريخ النقد الأدبي» المعاصر. بدلاً من ذلك، فإنها تحول معضلة المعاصرة من حقل المرتفعات الأكثر صقيعا للتاريخ الفكري إلى حقل التاريخ الاجتماعي الملموس أكثر، وليس الأقل من حيث الخلاف حوله.

إن أساتذة الأدب اليوم، بالرغم من كل شيء، جزء من المؤسسة نفسها التي عمل فيها نقاد النقد الجديد ذات مرة، وبالرغم من التغيرات العديدة التي أثرت مؤخرا على الجامعات، يبدو أن متصل الخبرة يشد وثاقنا إلى أسلافنا. غير أن الباحثين الأصغر سناً على وجه الخصوص على وعي بأن التغير العميق في تبدل مصطلحات النقاش قد بدأ بالفعل: الانتشار المتواصل للتعليم العالي الذي قد وسم مدار القرن العشرين بكامله. وعلى وجه الخصوص الفترة التالية للحرب العالمية الثانية، هذا الانتشار قد شارف نهايته. أو على وشك النهاية. إذ كلما تبنت الدراسات الأدبية المهنية مقاربات نظرية تزداد انغلاقا على نفسها، أو تبث فيها الطموحات السياسية الحياة، في خصام حتى مع تعاطف الليبراليين والعامة المتعلمين جيدًا، خاطرت بالوقوع في أزمة التخصص الخطيرة والتناقص المستمر مع الدعم الشعبي. تلقي هذه الأزمة المنتظرة ضوءا طازجا، وإن كان أكثر برودة، على اللحظات التي شكلت النقد الأدبي الحديث، والتطور المبكر للنقد الجديد. إذ لم يعد من الممكن اقتفاء بزوغ الدراسات الأدبية المهنية في التطور المتماسك للجسد النظري وحده، ذلك الجسد الذي تمت تنقيته تدريجيا من صلاته مع الواقع الاجتماعي وتقييده على عجل بالدراسات اللغوية ***linguisticality***. بالرغم من أنه من

المألوف أن يتم استيعاب الحداثة والنقد الجديد كل في الآخر فإن الأخير يعامل أحيانا كما لو كان أكثر نظامية فحسب، أكثر فلسفية، أو منطوقـا *articulation* أكثر أكاديمية للتيارات الشكلية التحتية داخل الحداثة، فـإن الدعاوى التي تسلم بأن تعزو إلى كل مصطلح نوعـا مـن التماسـك المتناغم يفوتها الكثير. بالنسبة إلى الحداثة، على وجه الخصوص، فإن هذا حقيقي، إذ كان المصطلح موضوعا لنقاش مكثف خـلال العقـدين الأخيرين وشكل انتشار النزاع حول ما بعد الحداثة ضغطا متزايدا على المصطلح الأول الذي بقي مشدودا إلى مجاله، سـواء علـى مـستوى التسلسل التاريخي أو المفاهيمي. تركز الكثير من النزاع على نحو أقل على الحداثة من تركزه على علاقاتها بالطليعة، أو بما بعـد الحداثـة، وتلك الوظيفة التي عملت في جانب التأثير ناقشها بيتر بيرجر على نحو واسع في كتابه **نظرية الطليعة**. (*Theory of the Avant-Garde*) بالنـسبة إلى بيرجر يمكن أن يتم تعريف مشروع الطليعة بوصفه "هجوما علـى منزلة الفن في المجتمع البورجوازي" أو، كما يوضح على نحو أبعـد، "انقضاضا على الفن بوصفه مؤسسة غير مرتبطة بالتطبيق العملي الحر للبشر"[٣]. يأخذ هذا الهجوم مكانه، لا على مستوى المضامين أو التيمات في عمل بعينه، وإنما على مستوى الكيفية التي تعمل بها الطليعة بكاملها كوظيفة، كيف يتم إنتاجها، وكيف يتم استقبالها. إلى أي مدى ينبذ عمل الطليعة المقومات الرئيسية للاستقلالية وللفن البورجوازي ويعيد توحيد ممارسات الفن والحياة، نافيا «مقولة الخلق الفردي» بواسـطة، علـى

(3) Pater Burger. The Institution of the Avant-Garde (1974). tr. Michael Shaw (Minneapolis, 1984) p.49.

سبيل المثال، استخدام منتجات إعلامية مختارة على نحو عشوائي (مارسيل دوشامب في "نافورة" *Fountain* ١٩١٧) ومتطلبا ومقترحا الاستجابات المشاركة للجمهور.

من ثم تنشغل أطروحة بيرجر، بوضوح، بالطليعة التاريخية، وتوفر الدافع للمحاجات اللاحقة لها للتسليم بالتمييز الصارم ما بين الطليعة والحداثة. وما هو أجدر بالذكر محاجات أندريه حسين (*Andreas Huyssen*). إذ تبعا لحسين فإنه: "في فن وأدب الحداثة يتم استرداد تقاليد الاستقلال الخاصة بالقرن التاسع عشر عن الحياة اليومية.. الطريقة التقليدية التي فيها الفن والأدب قد تم إنتاجهما، بثا واستقبالا، لم يتم تحديها عبر الحداثة وإنما قد حوفظ عليها دون مساس". في تناقض حاد حاولت الطليعة أن تهدم استقلال الفن، انفصاله الزائف عن الحياة، ومؤسسيته بوصفه "فنا راقيا"[٤]. بالرغم من ذلك، ففيما يرى حسين، يشتق هذا التمييز قوته من الأسئلة التي تدور حول تصور الاستقلال الجمالي بدرجة أقل من الواقع الضاغط للثقافة الجماهيرية. "لقد كانت الثقافة الجماهيرية هي النص التحتي الخبئ للمشروع الحداثي"[٥]. يجادل حسين قائلاً بأنه داخل ذلك المشروع قد تم تجنيس الثقافة الشعبية بوصفها أنثى، وتفسيرها بوصفها تمثل تهديدا بانتهاك اللاشكلية، كما تم وضعها في موضع الدفاع عبر إعادة تأكيد وتحصين الحدود ما بين الفن والثقافة الجماهيرية؛ غير الأصيلة. لا يبدو حسين راضيا عن أن

---

(4) Andreas Huyssen, After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington, 1986) p.163

(5) Ibid.p.47

الطليعيين أقل وجودا من معاصريهم الحداثيين. ولكن هـذا هـو دافـع الطليعة الملح "الإقرار بشرعية أشكال أخـرى مـن التعبيـر الثقـافى المتجاهل أو المنبوذ التي تخلق مناخا جماليا يمكـن أن تزدهـر فيـه الجماليات السياسية للتيارات النسوية"(٦). طالما أن التيارات النسوية هي مقوم حاسم للتطورات الحديثة في ما بعد الحداثة، وطالما أن مـا بعـد الحداثة هو بوضوح مسعي للتفاوض حول أشكال الفن الرفيع مع أشكال بعينها وأجناس بعينها من الثقافة الجماهيرية وثقافـة الحيـاة اليوميـة "فذلك يستتبع أن ما بعد الحداثة هو الوريـث الـشرعي للطليعـة"(٧). إن الطليعة وما بعد الحداثة يتقاسمان استمرارية تاريخية وأيديولوجيـة أصيلة تقلب قضية الثقافة الشعبية على عقب وتميزها بحسم عن الحداثة، التي بالنتيجة تبدو أكثر من مجرد رد فعل أو خوف نخبوي من الثقافـة الشعبية.

تقدم محاجات حسين وبيرجر قبولا مرحبا بإعادة وضع الحداثـة والطليعة في سياقاتهما. وتعد أطروحة بيرجر، على سبيل المثال، مفيدة في إعادة تأسيس لاستمرارية انشغالات المذهب الجمالي لنهاية القرن *fin de siècle* والطليعة التاريخية بالنزاعات الدائرة حول "الفـن والحيـاة"؛ ويلفت حسين الاهتمام إلى تلك التيمات التـي كانـت محـل الاهتمـام بوضوح لعدد لا يستهان به من الكُتاب الحداثيين. ولو أن بيرجـر فـي ربط محاجاته حول "مؤسسة الفن" بمقولة مفاهيمية خالصة قد فقد الكثير في مسار التدقيق التاريخي، متجاهلا، على سبيل المثال، تطور مجموعة

(6) Ibid.,p.61
(7) Ibid.,59

بعينها من المؤسسات التي كانت ضرورية للنتاج الحداثي: المجلات النقدية الصغيرة، والطبعات الفاخرة، والمجموعة الكاملة من الرعاة؛ والجامعين والمستثمرين والجماعات المميزة من الناشرين الأصغر مثل ألفريد نوبف *Alfred Knopf*، وهوراس لايفرايت *Horace Liveright* وبن هيوبش *Ben Huebsch* (إذا استخدمنا الولايات المتحدة نموذجا)، بالمثل، تحقق مساعي حسين لتمييز الحداثة عن الطليعة وضوحها التخطيطي على حساب التعقيد التاريخي. وحينما حذر أن "هناك مناطق تداخل ما بين الطليعة والتقاليد الحداثية، ضاربا المثال أولاً "بالحركة الدوامية وعزرا باوند" ثم "بالتجريب الجذري في اللغة وجيمس جويس" شعر باحثو الحداثة الأدبية الأنجلوسكسونية على الأرجح بالقلق؛ إذ وجدوا أن اثنين من رموزها الثلاثة الرئيسية (بافتراض أن إليوت هو الثالث) أصبحا الآن استثناء من القاعدة. كان حسين على حق، دون شك، في الإلحاح على أنه "ليس من المعقول أن نجمع ما بين توماس مان ودادا في جعبة واحدة". لكن معضلته يمكن أن تُحل على نحو أسهل عبر إعلان أن مان، الذي كان طموح حياته أن يصوغ أسلوبا ينسخ نثر جوته المتأخر، قد لا يكون حداثيا على الإطلاق، عوضا عن أن يشيد تمايزا هشا يخفق فيما يتضمنه بالقدر نفسه.

ولو أن الجانب الأكثر إثارة للتساؤل من محاجات بيرجر وحسين هو لجوؤهما إلى نموذجين متعارضين؛ والافتراض المسبق أن الفن الحداثي أو الطليعي يمكن أن يكونا، من ثَم، أصلاً إذا ظلا على علاقة عدائية مع مجموعة القيم الموجودة إجمالا في الثقافة السائدة؛ ثقافة

الرأسمالية والبورجوازية. وتأثيرات النموذج واضحة على نحو خاص في اختيارهما للموضوعات. من ثم فإن وصف بيرجر للطليعة التاريخية يعالج الدادائية والسريالية ولكنه يتجاهل التطور السابق للمستقبلية، بالرغم من أن مارينيتي قد ناقش بوضوح ضرورة تحطيم مفهوم الفن منذ ١٩١٢[٨]. وغني عن القول أن الدادائية والسريالية، غذت الالتزامات السياسية لأولئك الذين يتبعون اليسار التاريخي بتناغم أكبر. وبالمثل، وبالرغم من أن الاستجابة إلى الثقافة الشعبية يمثل حجر الأساس عند حسين في تمييز الحداثة عن الطليعة، فإنه لا يفسح أي مجال لمناقشة محاولة مارينيتي الشهيرة لتحويل مسرح المنوعات إلى منبع لإنتاج؛ ضد- فن جديد، ولم يعالج الناتج المتناقض للمشروع القابل للتمييز بالفعل في ١٩١٤، حينما عرض مارينتي في ما كان آنذاك أكبر مسرح منوعات في العالم، نقده الساخر القاسي[٩].

يتوافق مع النموذجين المتعارضين اللذين يكونان عمل بيرجر وحسين ذلك السرد الذي يشيد التوصيفات المتزايدة الحالية للحداثة، ويعاود الظهور على وجه الخصوص في توصيفات علاقتها بما بعد الحداثة. ويرى المرء مدى نفوذه حينما يناقش حسين انحدار مكانة الحداثة ويلاحظ قائلاً «لقد نجحت أخيرا الثقافة التي تحكمها الرأسمالية

---

(٨) انظر، على سبيل المثال، The Technical Manifesto of Futurism Originally published in May 1912, in R.w.Flint,ed.,Let's Murder the Moonshine: Selected Writings of F.T. Marinetti (1971;Los Angeles, 1993), pp.92-7.

(٩) انظر Lawrence Rainey, "The Creation of the Avant-Garde:F.T. Marinetti and Ezra Pound , Modernism /Modernity, 1(September 1994), pp.195-219.

المتأخرة في فرض النفوذ الزائف لفيتشية السلعة حتى على الفن الذي كان قد تحدى قيم وتقاليد وثقافة البرجوازية أكثر من أي شيء آخر"(١٠). في مسحة مماثلة يجادل حسين بأن القرن العشرين قد شهد ثورتين متمايزتين في حقل الثقافة؛ الأولى، «ثورة حقيقية» تم فيها تسييس النشاط الفني بإلحاح واكتسح الابتكار كل الفنون، والثورة الثانية على قدم المساواة من حيث الأهمية، وإن لم يُنتبه إليها بالقدر نفسه، استولت فيها الجامعات والمؤسسات الأخرى على الذخيرة الشكلية للحداثة، ووضعت القواعد العامة لأعمالها وفنانيها، وسربت نسغ طاقاتها السياسية.(١١) تقدم مثل هذه الروايات إعادة عرض لسردية السقوط، تستسلم فيه حالة من حالات جنة عدن للطاقة المدمرة تدريجيا للاستيلاء والاستيعاب، وتصبح ملوثة بـ «الرأسمالية المتأخرة» أو أداتها الثقافية، النقد الأكاديمي، لكي يتم هذا، فإنهم يعيدون التلفظ بتنويعات من المنطوقات لمفهوم الاستقلال الجمالي فحسب؛ وهو المفهوم الذي شرع الحداثيون أو الطليعيون في تحطيمه، معيدين نقش وثيقة الطلاق ما بين الفن والواقع الاجتماعي، الذي تم افتراضه مسبقا بالفعل في فكرة تصور اللامبالاة الجمالية – لكن إعادة نقشه تمثلت في افتراض أخلاقي يرى أن الفضيلة الجمالية في حالة تناقض مع الاقتصاد. يرتكز الافتراض، بدوره، على تصور أن الفنون قد تم تقطيرها من التعقد المادي ولا ينجم عنها علاقة بحقائق الإنتاج الثقافي داخل المجتمعات الحديثة المعقدة.

---

(10) Huyssen, After Great Divide, p.160

(١١) انظر، على سبيل المثال، Charles Newman,The Post-Modern Aura (Evanston, 111.,1985), pp.27-35.

ويجب أن تحذرنا حالة «الأرض الخراب» *The Waste Land* من هذا النوع من التبسيطات المخلة. فخلال مناقشات عام ١٩٢٢ حول المكان الذي ستنشر فيه القصيدة أولى إليوت اعتبارا مساويا لما عبرت عنه ثلاث جرائد مختلفة من اهتمام: الليتل ريفيو *The Little Review* فوس التي آزرت الطليعة، ومعدل مبيعاتها ٢٥٠٠ نسخة) وذا دايل *The Dial*, (التي عادة ما اعتبرت حداثية، ٩٠٠٠ نسخة) وفانيتي فير *Vanity Fair* (التي اعتبرت بوجه عام منشورة اقتصادية ٩٢٠٠٠ نسخة). لم تكن الجرائد الثلاث جميعها تتنافس خلال الفترة نفسها من أجل الأرض الخراب" فقط وإنما كانت تنشر الأعمال الجديدة للفنانين أنفسهم، ومن بينهم برانكوزي *Brancusi*، وويندهام لويس *Wyndham Lewis* وأوسيب زادكين *Ossip Zadkine*(١٢) وتفترض مثل هذه المنافسة أن مؤازرة التمييز بين الطليعيين والحداثيين ببرنامج محدد لم تكن تقف على أرضية واضحة. لم يقف الطليعيون في موضع خارج أو ضد مؤسسة الحداثة، لكنهم وقفوا بحسم في موقع داخلها، تمامًا كما أن مؤسسة الحداثة لم تكن متوازنة بالكلية خارج أو ضد الاقتصاد المتغير لمجتمع المستهلكين والمهنيين الجدد الذين يحيطون به، وإنما كانت متورطة في حوار أكثر تعقيدا وغموضا.

من ثم، في هذا المجلد، لا نعامل الحداثة والطليعة بوصفهما مشروعين متقابلين، وإنما بوصفهما مصطلحين قابلين للتبادل لمؤسستين متداخلتين، يتخذان موقعهما بحسم داخل المجتمع المتغير الذي يشكلان

---

(12) Lawrence Rainey, " The Price of Modernism: Publishing "The Waste Land", in RonaldBuch.ed.,T.S. Eliot: The Modernist in History (Cambridge, 1990) pp.90-133.

جزءا منه. دون التقليل من شأن إعادة التشكيل الجذرية للذخيرة الأساسية للفنون التي قامت بها الحداثة، ومع الإقرار بأن العديد من الكُتاب الحداثيين قد ركزوا على التيمات الشائعة على نحو يتسم بالتكرار؛ التفاعل بين الفن والحياة، انتشار الثقافة الجماهيرية، أو قضايا مثل الجنس، القومية، البدائية، التكنولوجيا، أو تخوم الذاتية، فإننا قصدنا إلى أن نعرض للحداثة بأقل ما يمكن في مصطلحات شكلية أو أيديولوجية صارمة، بل إننا عرضنا لها باعتبارها حقيقة اجتماعية كانت في تحول مستمر، حقيقة معقدة تم محوها على نحو مؤثر عبر عزوها إلى طبيعة أحادية- أو جوهرا يعمل على الإخفاء أكثر من كونه يعمل على التحليل، وهي التناقضات التي تأخذ مكانها في قلب المشروع الحداثي. ليست الحداثة موضوعا يمكن أن تتم معالجته على نحو ملائم عبر وضع قائمة بولاءاتها، وتكرار دوجمائيتها، أوعمل كتالوج لابتكاراتها الشكلية. إنها نتاج موقف معقد لا يمكن أن نحررها منه إلا بشق الأنفس؛ إنها فوق كل شيء جهاز متشابك من المؤسسات، تأكيد للعوامل والممارسات التي تلتحم في المنتج، وفي التسويق، وترويج لغة اصطلاحية، لغة قابلة للتعيين، وكانت قابلة للمشاركة، ولسان نافع بين عائلة لغات القرن العشرين.

إن الرمز المفتاح فيما هو معهود من الاستيعاب الاصطلاحي للحداثة والنقد الجديد هو: ت. س. إليوت *T.S. Eliot*، وقابلية حياة هذا الاستيعاب هي وظيفة تعقد الأدوار المرتبطة به: الجوانب التي رغب إليوت نفسه في أن يأخذها على عاتقه، والأدوار التي أوكلها معاصروه

إليه، والأدوار التي شكله بها من أتى بعده من نقاد. كل هذا قد تدفق واندماج في الواقع، وغير الكثير على مدى عدة عقود.

لقد كان هناك مجموع النقد المبدع الذي كتبه إليوت ما بين ١٩١٧- ١٩٢٤ والطرائق التي تشكل بها داخل مجموعة من تقنيات مفسرة ل إي. إيه ريتشاردز *I. A. Richards* حازت على القبول من بين آخرين؛ في سنوات تلت على التو الممارسة النابغة لهذه التقنيات على يد تلميذ ريتشاردز ويليام إمبسون ***Willliam Empson***، المتغير المرتد عن إنجليزية كمبريدج التي رسخها ل ف. ر. ليفز ***F.R.Leavis*** والمجموعة المتحلقة حول "فحص دقيق" ***Scrutiny*** في عقود الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين؛ الطريقة التي غذت بها هذه التأثيرات المختلفة عمل نقاد النقد الجديد الأمريكيين مثل كلينث بروكس ***Cleanth Brooks***، وجون كرورانسوم ***John Crowe Ransom***، وآلين تيت ***Allen Tate***، وروبرت بن وارين ***Robert Penn Warren***، جماعة تحمل جذورا فلسفية متمايزة للجنوب الأمريكي تخصها، ورسوخا تدريجيا للنقد الجديد بوصفه تزمتا نقديا مفعما بالقوة داخل الجامعات الأمريكية، تطور أوجزه انتقال بروكس من جامعة ولاية لويزيانا إلى جامعة ييل في ١٩٤٧. وكما يقولون، الباقي، هو التاريخ: نفوذ شكلية مدرسة ييل وتحجرها المتزايدين كما تمثلت في و. ك. ويمسات (*W.K.Wimsatt*) (صدر الأيقونة اللفظية. ***The Verbal Icon*** في ١٩٥٤) واستيعاب النقد الجديد في البنيوية الأوروبية، لغويات دي سوسير، والفينومينولوجيا في عمل رينيه ويليك، الذي بدأ مجلده المتعدد الأجزاء عن "تاريخ النقد الأدبي

الحديث" (*History of Modern Criticism*)، في الظهـــور عـــام ١٩٥٥. ويمثل رمز إليوت روحا حارسة ترفرف فوق عمل كل هؤلاء الرمـــوز ويتم استحضارها لتؤازر أي و(تقريبا) كل وجهة نظر.

وعلى الرغم مما اكتسبه إليوت من مكانة ثقافية، بالإضـــافة إلـــى دوره الخاص بوصفه رمزا طوطميا يُستدعى لتبرير كل وجهات النظر بسبب مهابته، فإن ذلك أدّى أحيانا إلى تحريف فهمنا للحداثة وعلاقتهـــا بالنقد الجديد. بوصفه شاعرا، يمثل إليوت شريحة محدودة بكل معنـــى الكلمة من نطاق الممارسات الأدبية الذي تطوقه الحداثـــة: إذ يخلــص أسلوبه الولاء لجماليات الرمزية أكثر من معظم الحداثيين الآخرين، بمن فيهم باوند **Pound**، وجويس **Joyce**، وشتاين **Stein** ولويس **Lewis** ومور **Moore**. وتنجم كلاسيكيته الجديدة عن التزام بالتراث والمذهب التقليدي على نحو أكثر عمقا وأكثر جذرية مما تبناه معظم معاصريه. احتضان باوند المتهور للفاشية، وهبوط جويس العنيف إلى داخل العالم المظلـــم للغة، واقتفاء شتاين المثابر للصوت النقي- كل هذا كان غريبا على مزاج اليوت. إنهم أيضا، في أغلب الأحـــوال، وقفـــوا خـــارج دائـــرة اهتمامات معجبيه. ويمكن أن يقرأ المرء جميع أعمال نقاد النقد الجديـــد الأول الرئيسية ولا يجد مناقشة موسعة واحدة لجميس جـــويس. حينمـــا أصبح جويس موضوعا لاهتمام الباحثين الأنجلوأمريكيين كان ذلك من خلال دفاع النقاد الذين يقفون، بحسم، خارج النقد الجديد أو المعارضين له – مثل هاري ليفن **Harry Levin** وهف كينـــر **Hugh Kenner**، هـــذا إذا أشرنا إلى النماذج البارزة فحسب. أما بالنسبة إلى جرترود شـــتاين

Gertrude Stein أو ويندهام لويس، فإن قراءة نقاد النقد الجديد الرئيسيين قد تلقي في نفس المرء ظلال الشك في كونهم كانوا على قيد الحياة أصلا.

لكن النقد الجديد، في أمريكا، كان الحركة التي نجحت في تقديم النقد الأدبي- تفسير النصوص الأدبية وتطورها، داخل الجامعة؛ وأسست نموذجا للضبط والشرعية يرجع إلى اتساع مجال نطاقها وتأثيرها التام بوصفها عقيدة *doctrine* للشعر، سار على منوالها كل الحركات النقدية منذ ذلك الحين. ويعني هذا أن تاريخ الحداثة والنقد الجديد هو على نحو محتوم تاريخ بزوغ الجامعة الحديثة كذلك.

يكشف التاريخ المقارن للجامعة، على نحو أصيل، كيف ربطت على نحو وثيق مورفولجيتها(*) بتواريخ مختلفة لدول قومية مختلفة. التعميمات التي تفيد في فهم الممارسة الأكاديمية الألمانية غير قابلة لتحويلها إلى الجامعات البريطانية أو الجامعات الفرنسية. وتعد الجامعة الأمريكية مرشدا يزودنا بمعلومات مفيدة في سياقنا، بالرغم من أن جذورها أكثر ضحالة، وتحولها من كلية صغيرة للفنون الليبرالية إلى مؤسسة بحثية عريضة، هو بالنتيجة زمنيا وفلسفيا تحوُل يفتقر إلى المرونة. إن فهم الكيفية التي تكيف بها النقد الأدبي مع النظام البحثي الجديد في أمريكا، أو فهم الكيفية التي تكيف بها النظام البحثي مع نشاط مثل النقد- هو الطريق لفهم العديد من تغيرات تاريخ النقد الأدبي الداخلية التي تم اقتفاؤها في فصول منفصلة في ذلك المجلد.

(*) دراسة بنية الشيء والبنية الصرفية في اللغة- (المترجمة)

كان البحث الجامعي الأمريكي إبداعا من إبداعات القرن العشرين الماضي. وبقدر ما كان لهذا البحث من نتائج الظاهرة الاجتماعية المتمثلة في إضفاء الصفة الاحترافية على الوظيفية، كان منتجا لتلك الظاهرة. أخذت التخصصات الحديثة- الطب، والهندسة، والعمارة، والقانون، وغيرها الكثير، الشكل الذي هي عليه اليوم في النصف الثاني من القرن العشرين، حينما نشأت «الرابطات المؤهلة» وغيرها من الوكلاء الذين فوض إليهم المساعدة على تمييز الممارسين ذوي الشهادات عن غير الناضجين، والهواة، والأنماط الأخرى غير المؤهلة. ولقد مثل بزوغ الاحترافية استجابة للتعقد المتزايد لاقتصاديات الرأسمالية المتقدمة والحجم المتزايد لسلعة المعرفة المتاحة في عصر العلم، وهي تطورات قد خلقت الحاجة لنطاق من الخبراء العاملين في مجال الحقول المتخصصة. ألفت الجامعة استجابة لهذا التطور بمعنيين؛ الأول، لقد اشتغلت كواحد من أنماط المؤسسات المانحة للشهادات عبر تدريب ومنح الدرجات للأعضاء المستقبليين للمهنة. وثانيا: إنها أضفت الصفة المهنية على المعرفة وحكمت الأخصائيين فيها بواسطة الانضباط، بمعنى، أنها أخذت على عاتقها عبر القسم الأكاديمي، الاحتكار الفعلي لمهمة إنتاج الباحثين[١٣].

(١٣) انظر Burton J.Bledstein, The Culture of Professionalism: The Middle Class and the Development of Higher Education in America: (New York , 1976). Bruce A.Kimball, The " True Professional Ideal " in America: A History (Cambridge, Mass.,1992) Magali sarfatti Larson , The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis (Berkeley. 1977) and Laurence Veysey, The Emergence of the American University (Chicago. 1965).

واجه حقل المعرفة في نظام هذه الجامعة الجديد متطلبين؛ أنه يجب أن يؤلف منطقة مستقلة من الدراسة، مع تحديد واضح لحدود موضوع البحث والمنهجية، ويجب أن يكون قادرا على أن يقدم نفسه كنظام «صعب» مكتف بذاته، بمعنى أنه منطقة للدرس ذات إنجازات يمكن تحقيقها وقابلة للقياس وفقا لنموذج العلوم الطبيعية، طالما أن جامعة البحث على نحو متخصص قد صممت لتسهل إنتاج معرفة جديدة. النقد الأدبي، معرفا بوصفه تقييم الأعمال الأدبية وتقديرها هو إمضاء وقت صعب من أجل التأهل بوصفه نظاما أكاديميا يقع تحت هذا المعيار، والحملة التي شنت في الجامعة الأمريكية لتأسيس النقد بوصفه نشاطا أكاديميا مشروعًا (متمايزا عن التاريخ الأدبي وعن الدراسات النصية، والمتابعات البحثية الأخرى بوضوح) كانت طريقا طويلا ليس ناجحا تماما حتى عقد الأربعينيات من القرن العشرين.[١٤] لذا واجه الشخص المتأهل جامعيا، ولديه اهتمام نقدي بالأدب خلال النصف الأول من هذا القرن تحديا غير مسبوق في تاريخ الحديث عن الكتابة، إنه: هو أو هي، احتاجا إلى تصور عن نقد الأدب بوصفه نظاما مستقلاً مع شيء من الدعاوى للمساهمة في تراكم وتطور المعرفة.

من ثم يبدو من السهل تماما أن نعرف، لماذا استحوذ نقد إليوت الأدبي، الذي تم تفسيره على نحو ملائم، على جاذبية معينة لدى الأكاديميين صغار السن مثل ريتشاردز، وإمبسون، وليفيز، وف. أو. ماتيسين *F.O.Matthiessen* والنقاد الشباب الذين سوف يتم جذبهم فعليًا

(١٤) حكي القصة Wallace Martin في هذا المجلد، انظر أيضا Gerald Graff Professing Literature : An Institutional History (Chicago, 1987).

إلى ر. ب. بلاكمور ***R.P.Blackmur*** داخل الأكاديمية، ونقاد النقد الجديد الأمريكيين. لأن نقد إليوت كان شكليا ظاهريا، مصرا بمصطلحاته الخاصة على إدراك الأدب بوصفه موضوعا للدرس؛ فلقد كان ضد – انطباعي وذا نبرة علمية في الأغلب، وذا سمة نظرية أكثر من كونه صحفيا أو أدبيًا محضا. ينطوي مفهوم "الصورة" ضمنيا على الانطباع، ويبدو المعادل الموضوعي، ولو أنه، في جذوره، المفهوم نفسه، نظريا وتحليليا. بدا نقد إليوت ارتجالا متعمدًا من ذلك النمط من النقد الاحتفائي الذي أنتجه رجال ونساء الأدب في نهاية القرن، ومن ثم بدا نموذجا مثاليا لنقد أدبي أكاديمي. كان نقدا ذا صرامة.

ولكن بالرغم من أن الاقتصاد ذا الطابع الاحترافي والثقافة الفكرية قد هوسا بوعد العلم النقي الذي دفع الجامعة تجاه مهمة البحث ومهمة المهنية في عقود نهاية القرن، فإنه كان هناك – بفضل الأعداد المتنامية من طلاب الجامعة – مطلب غير نفعي للأكاديمية أيضًا. وإذ تم تعريفهم بعالم الفنون، بدأت أعداد من البشر تتزايد في التطلع إلى الخبراء ليساعدوهم في التمييز ما بين المنتجات المتاحة. تأمل عنوان كتاب قد أصدر في ١٨٧١ بقلم نوح بورتر (***Noah Porter***): "الكتب والقراءة" ***Books and Reading: Or, What Books Shall I Read and How Shall I read Them***؟ أو "ما الكتب التي سوف أقرأها وكيف سأقراها؟" قد يلفت انتباهنا العنوان لمعادلته الأدبية الأدائية الفظة للأداة؛ لكن مؤلفه كان قد عين رئيسا لجامعة ييل في العام الذي صدر فيه الكتاب. «رف كتب إليوت الذي يعلو لارتفاع خمسة أقدام» لتشارلز ويليام من كلاسيكيات هارفارد، كان موجهًا إلى الحاجة نفسها. وإذ خلقت الجامعة الأمريكية

طبقة فكرية جديدة من خبراء المثقفين المجازين أصبحت في وضع تقديم الإرشاد الثقافي. كان السؤال الواضح، لماذا لا تتضام بداية التقدير الموجه إلى الثقافة مع التدريب المهني الذي توفره الكلية الحديثة؟ وهنا حدث في العقد الأول من القرن العشرين رد فعل في أمريكا في صالح "الثقافة الليبرالية" ضد إضفاء الطابع الاحترافي على البحث والمقاربة النفعية للتعليم التي وسمت الجامعات البحثية المبكرة – رد الفعل الذي قاد، من بين أشياء أخرى إلى استبدال لورانس لويل (***Lawrence Lowell***) بتشارلز ويليام إليوت رئيسا لهارفارد في ١٩١٠.

لدي الجامعة الحديثة، من ثَم، وظيفة مزدوجة: إنها تدرب، وتضفي السمة الليبرالية. وتمدنا وظيفة إضفاء السمة الليبرالية بنقطة مهمة لتبين دخول النقد الأدبي إلى العالم الأكاديمي كما سيثابر ليفز، على سبيل المثال، على المجادلة في إنجلترا (ليلفت في الأغلب الانتباه الأمريكي)، وكما سوف يجادل ريتشاردز على مدى مسيرته المهنية، أولاً في كمبريدج، وبعدها في هارفارد، حيث تمت مساعدته ليكتب «الكتاب الأحمر» الشهير، تقرير عام ١٩٤٥ عن هارفارد الذي يشدد على أهمية وجود تعليم عام في المجتمعات الديمقراطية (أو ليبرالي، غير متخصص). وربما يكون الدور الذي لعبه رجال ونساء الأدب – دور الإرشاد إلى الأدب والفنون– لعبه مدرس الكلية. بمعنى أنه، طالما أمكن تكييف ممارسة اطلاع الناس على تقدير الأدب مع المتطلبات المؤسسية الجديدة. وهنا برهن إليوت أيضا على كونه رمزا مفيدا.

بوصفهم الفائزين الحقيقيين الأول في معركة تحقيق المنزلة المؤسسية للنقد الأدبي في الولايات المتحدة الأمريكية، فإن نقاد النقد الجديد توجب عليهم أن يكتبوا التاريخ. هذا ما أنجزوه في عملين يعتبران معلمين في عقد الخمسينيات "تاريخ النقد الأدبي" ***History of Modern Criticism*** لرينيه ويليك ***Rene Wellek*** في عدة مجلدات (بدأت في ١٩٥٥) و"النقد الأدبي: تاريخ موجز" ***(Literary Criticism: A Short History)*** لكلينث بروكس ووليام ويمسات في مجلدين في عام ١٩٥٧. لم تكن هذه المجلدات هي الكتب التاريخية الأولى للنقد، فلقد أصدر جورج سانتبرى (***Saintsbury***) تاريخه للنقد والذوق الأدبي في أوروبا في ١٩٠٠ من أربعة مجلدات، ملاحظا في المجلد الأخير، أن الأصدقاء قد ناقشوا فرضية أن الأدب كان شيئا يمكن التحدث عنه في عزلة حقا. وحرص ويليك، في مقدمة مجلده الأول أن يبين وجوه الاختلاف بين مشروع سانتبري ومشروعه. كتب: "تاريخ النقد" لسانتبري رائع في اندفاعه بقوة... ولم يزل مقروءا بسبب عرض مؤلفه وأسلوبه المفعم بالحياة.. ولكنه يبدو بالنسبة إليّ باطلاً لافتقاره المعترف به إلى الاهتمام بالأسئلة المتعلقة بالنظرية والجماليات.(١٥)

كان أحد أهداف تواريخ ويليك وبروكس وويمسات هو تأسيس تقاليد فكرية للناقد الحديث المؤهل جامعيا. من ثم برزت أهمية الاستمرار في المشاركة في الانشغالات النظرية: أراد الناقد الأكاديمي في القرن

(15) Rene Wellek, A History of Modern Criticism: 1750-1950, Volume One: The Later Eighteenth Century (New Haven, 1955) p.vi

العشرين أن تتم رؤيته عبر صف من النقاد يصل القهقرى إلى أرسطو: حتى لو كان نوع العمل الذي يؤديه الناقد الأكاديمي قد تم تحديد شكله مقدما عبر الضغوط التي تمارسها مؤسسة لم يتم التخطيط لها بحيث تتوافق في الرأي مع ما ينتجه النقد الأدبي، في أمريكا على وجه خاص. من ثم ذكر بروكس، وويمسات بزوغ الجامعة الحديثة فقط كي ينتقصا من البحث التاريخي: لقد أشارا بشيء من الخشونة إلى أنه حتى عام ١٩٥٠ لم تصوت رابطة اللغة الحديثة (*Modern Language Association*) لإضافة كلمة «نقد» إلى مقومات أهدافها المعلنة. وفي عملهما فإن نزوعات النقد بالضبط هي أن يطفو حرًا على المؤسسات التي أنتج فيها. ولم يزل النقاد الأكاديميون يوضعون، حتى اليوم، عبر معيار التاريخ الأكاديمي أو أنطولوجيا النقد الأدبي في سياق الشعراء – النقاد؛ كوليردج ودرايدن وهوراس وفلاسفة الجمال– نيتشه وكانت وأرسطو. الرمز الذي لم يرتبط به على الإطلاق الناقد الأكاديمي هو ذلك الرمز الموجه للثقافة؛ صحفيو نهاية القرن من الأدباء والأديبات، وهو الذي أدى، من نواح عديدة، وظيفة المبشر لناقد الأدب الأكاديمي نفسه.

يقف إليوت تاريخيًا ما بين النقد الأكاديمي في القرن العشرين بميله تجاه التخصص والنظرية، والنقد الصحفي والتعميمي للقرن التاسع عشر. ولكي نضع المسألة بشكل آخر، فهو الناقد غير الأكاديمي الأول الذي يبدو وكأنه ناقد أكاديمي. ويعد إليوت بحق، حلقة الوصل في مسعى النقاد الأمريكيين المؤهلين جامعيا، لكي يضعوا أنفسهم في مكان ما داخل تاريخ النقد ولكي يشيدوا إرثا يعود القهقرى إلى ما قبل تشكيل

الجامعة الحديثة. إنه إليوت الذي بزغ من تاريخ كالذي بزغ منه ويليك: ومن ثم، فهو المُنظر؛ وإنه إليوت، المغمـور فـي ممارسـة الـشعر والصحفي الأدبي، ورجل الأدب.

أصر إليوت في الحقيقة على أن نقده كان منشأ لغرض خـاص، صيغ على نحو أساسي بوصفه دعما لنوع من الكتابة يكتبه هو وأصدقاؤه، أو بطريقة أخرى هو ما انعكس على ما أسماه في «أن ننقـد الناقـد» ***To Criticize the Critic*** (١٩٦١) «تفضيلاته العاطفية»[١٦] كتـب فـي نهاية محاضراته التي جمعت في «نفع الشعر ونفع النقـد» ***The Use of Poetry and the Use of Criticism*** (١٩٣٣): ليست لدي نظريـة عامـة تخصني، ولكنني من ناحية أخرى لن أبدو وكأنني أستبعد وجهات نظر الآخرين باللامبالاة التي من المفترض أن يشعر بها الممارسون للمهنـة تجاه أولئك الذين ينظّرون لحرفتهم. إنه من المعقول، أن أشعر بالحـذر تجاه وجهات نظر تطالب بالكثير للشعر، بالإضافة إلى الاحتجاج علـى أولئك الذين يطالبون بالقليل؛ لكي ندرك بعض الفوائد للشعر دون التسليم بأن الشعر لابد أن يكون خالصا مذعنا لأية واحدة منهن دائمـا وأينمـا كانت[١٧]. كان إليوت شاكا في قيمة تدريس الأدب في أي شكل، سـواء كان تاريخيًا أو احتفائيا. لقد انطوى غضه النظر عن إيمان أرنولد بأن الشعري قد يؤدي وظيفة العتق الاجتماعي، علـى اسـتبعاده لمحاجـة الأخير القائلة بأن مقدمة ما للأدب يجب أن تؤلف لب التعليم الحـديث.

---

(16) T.S.Eliot, "To Criticize the Critic" in To Criticize the critic: Eight Essays on Literature and Education (New York, 1965) ,p.19.

(17) T.S.Eliot, The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England(London, 1933), p.143.

من بين الأخطاء المختلفة التي ارتكبت في التلقي الأكاديمي لإليوت هي إليوت الذي آمن بقوة الثقافة الرفيعة على الترقي الاجتماعي وهي على الأرجح أسوأ الأخطاء. وبالرغم من أن سلطة إليوت قد بهتت تماما داخل الجامعة، منذ انتقال ملكية النقد الجديد في عقد الستينيات، فلقد استمر في الاحتفاظ بموقعه بوصفه رمزا واصلا بين عالم الأدب والنقد قبل أن تستفحل الوصفات الأكاديمية الجاهزة ***instantiation*** وعالم قسم اللغة الإنجليزية للقرن العشرين.

كان إليوت ذلك الطليعي الذي أصبح لؤلؤة المؤسسة الأدبية الأكاديمية، الصحفي الذي ينسب إليه تأسيس الشعرية الحداثية المائزة، الشاعر رفيع الثقافة الذي أمد ثقافة الطبقة الوسطى بالعديد من العبارات الشعارية "في الغرفة النساء يأتين ويذهبن، ويتحدثن عن مايكل أنجلو[*]، "أبريل أقسى الشهور"[**] "لا بالضجيج بل بالنشيج".

إنه، من ثم، في جوانبه العديدة نموذجي بالنسبة لهذه الفترة، في جوانبها العديدة التي تمت تغطيتها في هذا المجلد. وتقسيمنا لهذا التاريخ إلى ثلاثة قطاعات: «الحداثيون»، و«النقاد الجدد»، و"الناقد ومؤسسات الثقافة" لهو تقسيم للملاءمة، قصد إلى افتراض لا ثلاثة مساع منفصلة وإنما ثلاثة طرق في النظر إلى فترة واحدة. السياقات لاتنتهي، بالطبع: تطور الفلسفة، الجماليات، الهرمينيوطيقا، اللغويات، النظرية النقدية

(*) المقاطع على التوالي من قصائد "أغنية حب ج ألفرد برفروك، الأرض الخراب، الرجال الجوف، لإليوت. (المترجمة)

(**) آثرت استخدام هذا الاقتباس من "الرجال الجوف" لإليوت لقربه من المعني الذي لن تؤديه الترجمة الحرفية للعبارة "الذي منه عطارد قد خبا ونشع". (المترجمة)

الماركسية، النسوية، التحليل النفسي، يتم تقديم كل منهـا فـي القـرن العشرين، على نحو مباشر وغير مباشر، في العمل المناقش هنا، وتمت معالجتها في مجلدين منفصلين في هذه السلسلة.

ولكن لنفترض أننا لم نفترض مركزية إليوت على الكتابات التـي يشتمل عليها هذا المجلد؟ لنفترض أننا نتخيل هذه الفتـرة مـن النقـد الأنجلوأمريكي دون إليوت، أو إليوت مهمشا علـى سـبيل التعريـف، لا إليوت المنظر الأدبي الحداثي وإنما إليوت التابع للكنيسة، المناصـر للملكية، من سيعيد إحياء الدراما الشعرية بدلاً من ذلك؟ هذه الطريقة هي فعليا ما تخيل بها أو أعاد التخيل عبرها العديد من مؤرخي الأدب فـي الفترة الحداثية على مدى العقدين أو الثلاثة الأخيرين بوصفها فترة من عدة حداثات.

حينما يتم تضعيف الحداثة يتضاعف النقد الأدبي المرتبط بكتابات المحدثين أيضا. هناك، إذا جاز القول، تيار رئيـسي للحداثـة ارتـبط بالتجسد الأكاديمي للنقد الجديد– حداثة تم تعريفها عبر تركيزها علـى السمة المائزة للغة الشعرية والشكل. ولكن هناك أيـضا أدبـا حـداثيا مطابقا، يشتمل نقاده على آلان لوك، وفرجينيا وولف، وجرترود شتاين. هناك حداثة مقابلة للحداثة – في عمل إليوت وفي الكتابات المبكرة للنقاد الجدد في الولايات المتحدة وفي كتابات أعضاء دائرة "فحـص دقيـق" في إنجلترا. ولكن هناك أيضا قراءة «ليبرالية» للحداثة في نقد إدموند ويلسون ***Edmund Wilson*** وليونيل تريلينج (***Lionel Trilling***) على سبيل المثال، وهي قراءة تتعامل مع الكتابة الحداثية بوصفها، بوجـه عـام،

ركيزة ونقدا بناء للقيم الليبرالية الحديثة. وهناك كم متنوع من الحداثات السياسية الراديكالية، التي تجد منطوقاتها في البيانات الأدبية الخاصة بالحركات ذات الكثافة المختلفة أو ذات العمر القصير للفترة من المستقبلية وصاعدا.

من ثم يتحتم على وصف الحداثة والنقد الجديد أن يقر بأن النقد الأدبي الحداثي يتعامل مع التيمات والقضايا غالبا بمدى أوسع وأعرض مما قد يفترضه معيارنا التاريخي. الأسئلة الموجهة فقط من قبل النقاد الجدد في التجاوز أو المفهومة ضمنيا، كما يجب أيضا أن يتم التسليم بأن الوصف الذي تسلمناه للحداثة، أو النقد الجديد، لم يزل يواصل ممارسة ضغوط لا تحصى على إعادة التفكير الحالية، هذا إذا تم قبولها على أقل تقدير. الحداثة المتوازنة ما بين حقبة الصحافة التي كانت، وعصر الجامعة التي كانت على وشك أن تصبح، ما بين ثقافة النخبة البورجوازية التي كانت على وشك الانقضاء وجماليات ومزاج الثقافة المتوسطة التي كانت قد جاءت بالفعل، بين عالم من الحقائق السرمدية وكون لا نهائي، على طراز ربما يكون شديد الحساسية، كانت مشروعا على شفير خالد، غامض دائمًا – الغموض الذي ربما يكون هو نفسه مبررا لعدم يقين الحداثة- فيما يتعلق بطبيعة التمثيل في الفن، إنه توتر مطرد على الطرائق التي يتم بها صنع الاستيهامات والأشباه.

بالنظر إلى الوراء، إلى الحداثة والنقد الجديد، كما قد ينظر المرء إلى مرآة عتيقة "في وادي النجوم المحتضرة هذا"، يبدو أن علينا أن نفحص، بدقة وعناية، التشوش، صورة أنفسنا الملازمة كالشبح، غير واثقين إلى أي مدى ترجع هذه الصورة إلى التشابه أو إلى الوهم.

الباب الأول

الحـــداثيون

ترجمة: فـــاطمة قنديل

الفصل الأول

ت. س. إليوت

T. S. Eliot

بقلم: لويس ميناند

أصبح ت. س. إليوت رمزًا بارزًا في تلك التقاليد التي منحته هو نفسه الشهرة من خلال هجومه عليها. لقد كان ناقد المجتمع الحديث والثقافة الحديثة الذي آل به المآل إلى أن يصبح أيقونة في تلك المؤسسة التى تمثل لحظة من لحظات الحداثة؛ جامعة القرن العشرين. ربما أحبطه هذا القدر لكنه، على الأرجح، لم يدهشه لأن إحساسه بعناد التاريخ كان تاما.

كان إليوت حديثًا، بشكل جزئى، بسبب مزاجه الشخصى. لقد قدم نقدًا استعراضيًا انتقص فيه من قدر كتاب يدين إليهم بصوته كشاعر وبمبادئه كناقد إلى حد كبير. لكنه كان حديثًا أيضا بحكم الظروف، لأنه تشبث، بصرامة، بأمل أن يجعل من نفسه استثناء للظروف التى قام بتحليلها باستهجانٍ لاذع. حين انتقد الثقافة الحديثة لافتقارها للأساس الأخلاقى المتماسك، ولما تمخض عنها من نظام قيمى يتسم بالشذوذ واستخدام كل ما هو متاح، تعويضًا عن هذا الافتقار، فإنه فعل ذلك تحت مسميات تنظيرية، والمثل المشهور على ذلك اعتقاده فى نظام الحكم الملكي، وأقل ما يقال عن هذه العقيدة أن شذوذها يُعلن عن نفسه. بنى إليوت قلعته من تلك الأحجار التى وجدها ساكنة حول ساحة الحداثة ***Modernity***، تمامًا كما بنى وردزورث ***wordsworth***، وإمرسون ***Emerson***، وأرنولد ***Arnold***، وباتر ***Pater***، قلاعهم.

لقد اعتاد معظم الناس أن يبينوا أوجه الخلاف ما بين الفن الحديث والأدب الحديث من ناحية، والحياة الحديثة والشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية للحداثة من ناحية أخرى. وهم يتصورون أن الأولين خصمان للأخيرين؛ تمضى الحياة الحديثة قدمًا فى مسارات صحوتها ويقيّم الفن

والأدب الحديث مدى الخسائر. ذلك الفارق هو ما رفض إليوت على الدوام أن يسلم به، ويمثل هذا الرفض سمة محددة لفكره. إنه ما يفصل بينه وبين نقاد القرن العشرين في آخر الأمر، أولئك النقاد الذين شاركهم في نواح أخرى متعددة، وهو ما يؤلف الخلفيات الحقيقية لكى يطلق عليه أنه رجعي. اعتبر إليوت الحياة الحديثة والفن والأدب الحديثين مظاهر للوضع الاجتماعى نفسه. ولقد بدا بالنسبة إليه أن قليلا من الكتاب هم الذين قد أنجزوا موقفا نقديًا داخل ثقافة الحداثة: فلوبير ***Flaubert***، بودلير ***Baudelaire***، وهنرى جيمس ***Henry James***. غير أن إليوت قد اعتبر أن الرومانسية هي التيار الرئيسى للثقافة، كما اعتبرها الصديق الصدوق الذي جلب كل اتجاهات الحياة الحديثة التى استهجنها إلى حد بعيد: الليبرالية، الدنيوية، إطلاق الحريات.

بدأ إليوت مسيرته عبر عزل حقل القيم الأدبية لتصبح مجالا للنقد، وهى استراتيجية كان المقصود بها فعل النقد فى حد ذاته. لقد رأى أن تزييف الشعر، وكذلك نقد الشعر الذي يتم عبر إقحام اهتمامات خارج أدبية يمثل أحد جوانب الثقافة الحديثة الباعث على الأسى بعد عصر جونسون. ولقد وجه كل مقالاته المبكرة ومراجعاته النقدية، مجلده النقدي الأول (الغابة المقدسة) ***The Sacred Wood*** (١٩٢٠)، والمقالات الثلاثة التي كتبها عن شعر القرن السابع عشر والتى نشرت فى ١٩٢١ "جون دريدن" ***John Dryden***، و"أندرومارفيل" ***Andrew Marvell*** و"الشعراء الميتافيزيقيون" ***The Metaphisical Poets*** مرتكزا على مبدأ، أوضحه إليوت فيما بعد، وهو "حينما نأخذ الشعر بعين الاعتبار فعلينا أن نعتبره فى المقام الأول شعرًا وليس شيئًا آخر".(١)

(1) T.s.Eliot. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (London. 1920:2nd edn.,1928). p.viii.

على الرغم من ذلك فإنه بحلول عام ١٩٢٤، حينما أعيد طبع مقالاته عن شعر القرن السابع عشر بوصفها تكريما لـ"جون دريدن" *Homage to John Dryden*، توصل إليوت إلى اعتبار النقد الشكلى للأدب غير ملائم لنمط الأحكام التى كان يتوق إليها من أعماق قلبه. كتب فى مقدمة "تكريم جون دريدن": "لقد شعرت لوقت طويل أن شعر القرن السابع عشر والثامن عشر، حتى ما هوأقل إلهامًا، يمتلك أناقة ونبلاً يغيبان عن النظم الرخيص والمدعى للشعراء الرومانتيكيين وورثتهم". وهو ما يوضح عدم سعادته بالمقالات التى كان قد كتبها فى السنوات الثلاث الأخيرة. "لكى أناقش هذه الدعوى على نحو مقنع فإن هذا سوف يقودنى بطريق غير مباشر إلى اعتبارات تخص سياسة التعليم واللاهوت وهو ما لم أعد مهتمًا بمقاربته فى هذا المنحى". وفى تصدير الطبعة الثانية من "الغابة المقدسة"، فى ١٩١٨، أعلن أن "الشعر بالقطع لديه ما يقدمه إلى الأخلاق والدين، وربما، حتى، إلى السياسة". وأن اعتبار الشعر "بوصفه شعرًا" يؤلف "نقطة نبدأ منها" فحسب. من ثَم، فإن الكتب الرئيسية لنقد إليوت الأدبى بعد " تكريم جون دريدن" هى "إلى لانسلوت أندروز" *For Lancelot Andrewes* (١٩٢٨)، "دانتى" *Dante* (١٩٢٩)، "نفع الشعر ونفع النقد" *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (١٩٣٣)، "مقالات إليزابيثية" *Elizabethan Essays* (١٩٣٤)، "مقالات عتيقة وحديثة" *Essays Ancient and modern* (١٩٣٦)، "عن الشعر والشعراء" *On Poetry and Poets* (١٩٥٧)، و"أن ننقد الناقد" *To Criticize the Critic* (١٩٦٥)، قد أنجزت من خلال النقد الاجتماعى الأكثر اتساعا للحداثة، والذي بلغ أوجه في "بحثًا عن آلهة غريبة" *After Strange Gods* (١٩٣٤)، و"فكرة مجتمع مسيحي" *The Idea of a Christian Society*

(١٩٣٩) و"ملاحظـــات صـــوب تعريـــف الثقافـــة" *Notes towards the Definition of Culture* (١٩٤٨).

إن القضايا التى شغلت إليوت كناقد لم تتضح بشكل كامل فـــى كتبـــه النقدية الأكثر انتشارًا من حيث القراءة، ولعل أكثر الكتب النقدية المقـــروءة انتشارًا بالإنجليزية فى الثلث الثانى من القرن السابع عشر، هـــو "المقـــالات المختارة" *Selected Essays*، الذي نشر فى ١٩٣٢ وأعيد طبعه مع أربعـــة مقالات إضافية فى عام ١٩٥٠، وظل نقد إليوت دون أن يجمع أو يعاد طبعه حتى عام ١٩٦٥، أي بعد أكثر من ثلاثين عامًا على وفاتـــه. فـــى ســـنواته المبكرة فى لندن ساهم إليوت فى سلسلة من المجلات تحتل مكان الـــصدارة في مجال المواقف الأدبية والسياسية مـــن النيوستاتـــسمان *Newstatesman* الفابية(*)، التي كان رئيس تحريرها جيه. سي. سكوير *J.C.Squire* وهـــو ضد الحداثي العتيد، انتهاء بـــ*Tyro* لويـنـــدهام لـــويس *Wyndham Lewis*. المقالات والمراجعات النقدية التى كتبت للإيجويـــست *Egoist* حيـــث عمـــل إليوت نائب رئيس تحرير من ١٩١٧- ١٩١٩ وللأثينيوم *Atheneum* أثناء رئاسة جون ميلتون ميرى *John Middleton Murry* تحريرها من ١٩١٩- ١٩٢٠، قد تبنت موضوعات، على الأخص فيما يتعلق بـــالأدب الأمريكـــى والشعر المعاصر، أكثر تنوعًا مما قد يتصوره قارئ "المقـــالات المختـــارة". فيما بين ١٩١٩ و١٩٣٧ كتب إليوت مراجعات نقدية مطردة للتايمز ليترارى سابليمنت *Times Literary Supplement*. ومن ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ أشـــرف على تحرير الكريتريون *Criterion* في معظم أوقات صدورها الفصلية وكتب

(*) (جمعية إنجليزية أنشئت عام ١٨٨٤ سعى أعضاؤها إلى نشر المبادئ الاشتراكية بالوسائل الـــسلمية – المترجمة).

عمودا مطردا فيها بالإضافة إلى المقالات والمراجعات النقدية والترجمات. وفي عقدي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين قدم قدرا لا يستهان به من التعليقات السياسية والدينية نشرت في تايم آند تايد ***Time and Tide*** والنيو إنجليش ويكلي ***New English weekly*** وكريستيان نيوز ليتر ***Christian News-Letter*** وغيرها من الجرائد الأخرى. وتظهر العديد من تلك المؤلفات الأدبية استجابة إليوت (أو تظهر وجهة نظر مدروسة من عدم القدرة على الاستجابة) لقضايا زمنه؛ كما تكشف عن تلك العلاقة بالأحداث الجارية التى تتناقض والمستوى العالى من التعميم الذي يتكشف في "فكرة مجتمع مسيحي" و"ملاحظات صوب تعريف الثقافة".

لقد كان إليوت بارعًا فى الجدال– وقد تفقد هذه الحقيقة مصداقها أحيانا حين نتصفح "مقالات مختارة"، كما كان يمتلك حس الصحفى فى اغتنام الفرص. لقد استشعر، دائما قبل أن يستشعر معاصروه، كيف تسلم شهرة أصحاب المكانة المرموقة الروح حين يبدو أنها رسخت. وكيف تفقد أنظمة القيم التى بدت حينها غير قابلة للمساس قدرتها على الإقناع. لقد قدم "حلولاً" لهذه الأحداث لم تكن أصيلة حقًا، إلا إذا وضعنا في اعتبارنا أنها كانت تعرض فى بعض الأحيان شيئًا من التراكيب الطازجة أو التطبيق العملى وغير المتوقع لأفكار كانت شائعة فعليًا. لكن الأصالة أو القوة الجدالية لم تكن هي أبهى حلل إليوت الناقد وإنما مذهبه الشكي. لقد استطاع أن يحتفظ بموقف الرؤيا من خلال كل شيء، مثله مثل جويس ***Joyce***، ذلك الأخير الذى أعجب بعمله، لكنه لم يشاركه سوى القليل. كان هذا الموقف موقفًا هشًا إلى حد بعيد لا يمكنه أن يشكل نقدًا اجتماعيًا فعالاً؛ وبالرغم من أن نقد إليوت الاجتماعى

قد قوبل ذات يوم باحترام وتبجيل فإنه لم يسفر عن العديد مـن الحـواريين. لكن الشكية قد ضمنت له نقدًا أدبيًا لاقى النجاح .

لماذا كان ذلك النجاح لافتًا؟ كيف يصبح إليوت رمزًا أساسيًا في ثقافة قد كرس مسيرته ليحط من قدر تياراتها الرئيسية؟! ربما يكون قد توصل إلى هذا بسبب أنه ناقد اكتسب الاحترام عبر كونه منعزلا وممثلاً لموقف معـاد، ضد حديث. بل إنه بدلاً من ذلك، أصبح مثلاً أعلى للمؤسسة (بعـد معـارك نضالية من أجل القبول لا تقدر الآن، إلى حد ما، حـق قـدرها)، وتـصبح المفارقة أكثر اكتمالاً إذا أخذنا في الاعتبار حقيقة أن نفوذه الأعظم قد سرى وتم الشعور به في الجامعة، في حين أن إليوت لم يتملق الأكاديمية أبدًا، بـل إنه خاض غمار المعركة، في مناسبات مختلفة، ليهينهـا. لكـن الأكاديميـة الحديثة، في لحظة حاسمة من تاريخها، هي التي صنعت الشخصية البـارزة المتمثلة في إليوت، وهذا يوحي بأن الإجابة عن سؤال نجاح إليوت يمكن أن نعثر عليها، على الأرجح، لا ببساطة فيما كان على إليوت أن يقوله وإنما في الاحتياجات المؤسسية التي كانت كتابته قادرة على تلبيتها.

ثمة أربعة مصطلحات يستدعي بها عـادة إليـوت الناقـد: "المعـادل الموضوعي" ***objective correlative***، "اللاشخصية" ***Impersonality***، "التقاليد" ***tradition*** "تفكك الحـساسية" ***dissociation of sensibility***. تظهـر عبـارة "المعادل الموضوعي" مرة واحدة فقط في نقد إليوت، ولـيس هنـاك شـيء أصيل يتعلق بالمفهوم، بمعزل عن تطبيق إليوت له، إذ سرعان ما ينهار إزاء التحليل. ويبدو أن أي شخص بمقدوره أن يفهم، على سبيل الحـدس غالبـا، ماذا عنى إليوت به، ولقد دخل المصطلح المعجم الشائع للنقد. أمـا "تفكـك الحساسية" فيطلق على أزمة تاريخية الدليل عليها دليل تأملي بالكليـة. وقـد

تظهر العبارة نفسها مرتين أو ثلاث مرات فى كتابة إليوت نفسها (ولــو أن الفكرة العامة تنقلب تمامًا فى أحوال متعددة)، ومعظم الأحكام الإيجابية التى صممت فى الأصل كى تدعمها– لدون **Donne** ولافورج **Laforgue** على وجه الخصوص– سرعان ما تراجع عنها إليوت فيما بعد. غير أن تــصور تفكــك الحساسية قد أتاح الصياغة لإعادة كتابة التاريخ الإجمالى لــلأدب (عبــر ف. ر. ليفز **F.R.Leavis** فى" إعادة تقييم" **Revaluation** ١٩٣٦ وكلينــث بــروكس **Cleanth Brooks** فى "الشعر الحديث والتقاليد" **Modern Poetry and the Tradition** ١٩٣٩– من بين آخرين). كما أنه عدل من التقييم الــشائع والــذي يحظــي بالقبول لعدد من الشعراء، بل إنه حث عدة محاولات ألقت باللوم على الأزمة المفترضة المتعلقة بنظام أو آخر من أنظمة القيم بما فيها العلــم البــايكونى، الفلسفة الديكارتية وصعود الرأسمالية. ظهر مصطلحا "اللاشخصية" و"التقاليد" معًا فى مقال وحيد مبكر لإليوت "التقاليد والموهبة الفردية"– ١٩١٩. ولقــد تراجع إليوت عن معظم المعاني المذهلة المتضمنة في هــذه المحاجــة فــى "وظيفة النقد" **The function of criticism** (١٩٤٣)، وأعلن في "بحثــا عــن آلهة غريبة" عن الانتقاص من قيمة مصطلح "تقاليد" فى صالح مصطلح آخر ذى نفع شديد الضآلة للنقد الأدبى (كما واصل البرهنة دون قصد) هو "التزمــت" **Orthodoxy**. ومع ذلك، يبقى مقال "التقاليد والموهبة الفردية" أكثر مقــالات إليوت اطرادًا من حيث التحليل والنشر، ومن المفهوم عمومًا، أنه يتــضمن النقاط الجوهرية لنظرية إليوت الجمالية.

ولكن هل كان لدى إليوت نظرية جمالية؟ يمكن القول إنه فى مبحــث إليوت تبدو غواية اكتشاف ضرب من نظام نظرى فى نقد إليــوت محفوفــة بالمخاطر. لقد حدث هذا أكثر من مرة، غير أنه بدأ، على نحو لافــت، مــع

كتـــاب ف. أو. ماتيـــسن *F.O. Matthiessen* "إنجـــاز ت. س. إليـــوت" *The Achievement of T.S. Eliot* (١٩٣٥) ولقد أعطي الاكتشاف مثل هذه القناعة. وعلى نحو أكثر تحديدا، لقد أكد الزعم بأن هنـــاك نظامًـــا نظريًـــا متماسكًا يكمن وراء أحكام مقالات إليوت ذاتها، ويمنحها، من بـــين أشـــياء أخرى، فتنتها المستمرة: بدا الأمر وكأن إليوت قد وضع يده على مجموعـــة من المعايير النقدية المتشابكة، مطورا إياها بوعي مكنه من أن يسخر جهوده من أجل تقييم القصائد والشعراء من خلال نتائج متماسكة ومقبولة. (طالما أن الذوق يمكنه تقريبا أن يكون عاملاً حاسمًا لكل النظريـــات)، وحينمـــا بـــدأ يتكشف، إذ تبرأ إليوت بالتدريج من معظم نقده، أن معياره لم يكن فى الحقيقة معيارا أدبيًا على الإطلاق، أو أنه قد طبق أساسًا وفقًا لنظرة تسهل اســـتقبالاً مواتيًا لشعر إليوت نفسه، ولشعر أصدقائه، لم يبد معجبو إليـــوت ومؤولـــوه اهتمامًا كبيرًا بالأمر.

هل أسقط هؤلاء المعجبون ببساطة تماسكًا مزيفًا على جسد النقد، ذلك النقد الذى كان مؤسسًا إلى حد كبير من أجل غرض خاص؟ ليس بالكلية؛ ربما يشكل نقد إليوت الأدبى وحدة متماسكة، غير أن أولئك المعجبين قد أساءوا فهم طبيعة التماسك وأساءوا تمثله نوعًا ما، إذ يشكل النقد وحـــدة متماســـكة لأنـــه يعكس كمًا مسهبًا من الافتراضات حول الأدب والنقد شـــارك فيهـــا إليـــوت معاصريه بشكل عام، ولا يكمن تمايز إليـــوت فـــي كونـــه مـــصدرا لهـــذه الافتراضات، وإنما فى تلك البراعة التى وضعها فيها موضع الاشتغال.

ويمكن اختزال هذه الافتراضات، بالطريقة التى استخدمها بها إليوت، إلى وصف نظرى عام لإنتاج واستقبال الأدب، حتى إذا لم يكن هذا الوصـــف فـــى

النهاية مفيدًا على نحو خاص بوصفه طريقة من طرائق فهم الأدب، وحتى إذا لم يكن إنتاج نظرية نظامية للأدب أو لأى شيء آخر طموحا من طموحاته.

يبدأ معظم المعلقين التواقين إلى أن ينسبوا جوهرا نظريا إلى نقد إليوت بالعمل الذى أنجزه هو نفسه كطالب فلسفة. وهي نقطة بداية طبيعية، لأنه حينما وصل إلى لندن في أواخر أغسطس ١٩١٤، بعد رحيل مرتبك ومتعجل من ألمانيا، كان في طريقه إلى كلية مرتون، أكسفورد *Merton College, Oxford*، بناء على منحة شلدون للسفر من هارفارد *Sheldon Travelling Fellowship from Harvad* لقضاء سنة دراسية، مرشحًا لحمل درجة الدكتوراه في قسم الفلسفة. أتى لقاؤه الأول الشهير مع عزرا باوند في أواخر سبتمبر، في عيد ميلاد إليوت السادس والعشرين تقريبًا. بعدها بأسبوع أو أسبوعين جدد إليوت معرفته الشخصية ببرتراند رسل أيضًا، الذى كان قد حضر فصله الدراسى عن المنطق الرمزى في الربيع السابق. خلال السنتين التاليتين دعم هذان الرجلان، بوصفهما ناصحين أمينين، طموحين منقسمين ظاهريا؛ فقد ورطهما إليوت ليشفعا له عند والديه، اللذين توقعا أنه سوف يعود إلى أمريكا، ليحصل على درجته العلمية، وينخرط أخيرًا في وظيفة في هارفارد. كانت مهمة رسل، دون شك، أن يطمئن عائلة إليوت أن السلك الأكاديمي قابل للاسترداد، وكانت مهمة باوند أن يشرح (وأداها لكونه مرجعا جديرا بالاعتبار) كيف أن مسيرة شاعر وصحفي أدبي بلندن لن تؤول إلى حماقة مالية.

ويبدو أن إليوت، في الحقيقة، قد عزم على أن يتخلى عن مسيرته الأكاديمية من أجل حياة الأدب بوقت كاف قبل نهاية سنته الأولى في

إنجلترا- وعلى الأرجح- قبل زواجه من ففيان الذى تم فى ٢٦ يوليو ١٩١٥. غير أنه لم يتعجل القيام بهذه النقلة، ووافق، أمام إصرار والديه على أن يكتب أطروحته. أنجزت الأطروحة فى ١٩١٦، وسميت "التجربة وموضوعات المعرفة فى فلسفة ف. هـ. برادلى" (*Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F.H.Bradley*)، وبمعزل عن بعض المراجعات النقدية فقد وسمت الأطروحة نهاية مسيرة إليوت كفيلسوف؛ أرسلت الأطروحة بالبريد إلى قسم هارفارد، حيث أعجبت بها جوسيا رويس *Josiah Royce*، من بين آخرين ونقل عنها أنها أطلقت عليها: "عمل شخص خبير".(٢) وبالرغم من أن رئيس القسم كان لا يزال يحاول إغواء إليوت بالعودة إلى أمريكا وقبول وظيفة أكاديمية فى أواخر ١٩١٩، فإن الأطروحة لم تناقش أبدًا. وظلت غير منشورة حتى عام ١٩٦٤ حينما ظهرت تحت عنوان مختلف قليلاً، ودون الصفحة النهائية، التى كانت قد فقدت.

لم تكن الأطروحة دفاعًا عن فلسفة برادلى ولا نقدًا لها، ولو أنها تتبنى نقاطًا بعينها فى نظرية برادلى وتنبذ نقاطًا أخرى. إنها هجوم على: أولاً: الإبستمولوجى والسيكولوجى، وثانيًا: الفلسفة نفسها. إن محاجتها مدمرة على نحو خالص، فلم يحاول إليوت أن يستبدل بالإبستمولجي وبالسيكولوجى معجما أفضل لفهم العلاقات بين العقل والعالم، ولم يقترح بعض الطرائق التى قد تأخذ فيها الفلسفة دورًا أكثر نفعًا.

إن "التجربة وموضوعات المعرفة فى فلسفة ف. هـ. برادلى" قطعة أدبية من النثر الأكاديمى شديد التعقيد، وفقا للطراز المألوف لأطروحات

(2) T.S.Eliot, The Letters of T.S.Eliot, Volume1: 1898-1922.ed. Valerie Eliot (London, 1988), p.142

التخرج، مع إحالات إلى مفكرين عفا عليهم النسيان غالبا الآن، وتعاني في بعض المواضع من الإزعاج المعهود للكتابة الفلسفية المتخصصة. غير أنه ليس من الصعب تلخيص المحاجة الرئيسية. فلقد اقترح برادلى فى "المظهر والحقيقة" ***Appearance and Reality*** (١٨٩٣) بنيـة للمعرفـة ذات ثـلاث طبقات. سمى الطبقة السفلى "الخبرة الفورية" ***immediate experience*** التى تعنى كما يقول: "أولاً، الحالة العامة قبل أن تتطور التمايزات والعلاقات، حيث- حتى الآن- لا يوجد أى فاعل، وأى موضوع، وتعنى فى المقام الثانى أى شيء موجود فى أية مرحلة من الحياه العقلية بقدر ما هو حاضر فحسب وموجود كما هو ببساطة". انقطاع هذه الوحدة المشعور بها يعطينا عالم العلاقات، ما يسميه برادلى عالم المظهر الذى نتعرف فيه، بحكم الضرورة، الفرق ما بين الذات والموضوع، صورة الذاكرة والمدرك الحسى، الواقعى والمثالى، وهلم جرا. هذه المرحلة الوسطية تتعالى بدورها وينصهر الذات والموضوع مرة أخرى، ويتم رفعهما داخل الوحدة الأعلى التى يسميها برادلى "المطلق" ***the Absolute***.

فى هذه الأطروحة وفى مقال عن برادلى وليبنتز ***Leibniz***، نشر فى ***The Monist*** ١٩١٦، صادق إليوت على نظرية برادلى، ولكن مع تحفظين؛ لقد رفض أن يقبل، أو حتى أن يتأمل، تصوا ما لـ "المطلق"، كما أنه نبذ الافتراض الذى وضعه برادلي منذ البداية فى "حول معرفتنا بالخبرة الفوريـة" ***On Our Knowledge of Immediate Experience (1909)***.[٣] أن الخبرة الفورية هى مرحلة تحدث بالفعل فى حياة الفرد أو النوع. كانت خلفيات إليوت بسيطة إزاء تطلب هذين التحفظين: الخبرة الفوريـة (مثلها

(3) In Francis Herbert Bradley. Essays On Truth and Reality (Oxford. 1914). pp.159-91

مثل نظيرها المطلق) لا يمكنها أن تكون حالة تجريبية فعلية، طالما أن ذلك سوف يعنى جعلها موضوعًا للمعرفة، ومن ثم فهذا ينتهك المقدمة المنطقية الفعلية لـ "الخبرة الفورية" التى لا تدرك أي تمايز بين العارف والشيء المعروف، وفى أية حال، نحن لا نستطيع أن نعرف ما الذى يمكن أن يعنيه انصهار الذات والموضوع طالما أن هذه الحالة سوف تكون المعادل الأنطولوجى للموت. "الخبرة الفورية" كما يعلق إليوت فى أطروحته، سواء فى بداية أو نهاية رحلتنا هى محق وليل مطبق.

ولكن ما دامت استخدمت الخبرة الفورية بوصفها سلاحًا لا أداة فإنها تقدم أداة تحليلية فعالة. إذ إنها تكشف حالة الاصطناع المتعلقة بكل مشكلة ميتافيزيقية تعتمد على إبقاء تمايز ضرورى بين الذات والموضوع، أو على أية مصطلحات أخرى للعلاقة التى تحدد عالم المظهر الخارجي عند برادلى.

إن الخبرة الفورية تدمر الجهد الذى يبذله الإبستمولوجى لكى يفهم العلاقة ما بين العقل والموضوعات التى يتأملها، لأنها ترفض أن تدرك وجود موضوع ما منفصلاً عن العقل الذى يدركه، كما أنها تدمر الجهد الذى يبذله عالم النفس لكى يفهم الحالات العقلية، لأنها، كما يضع إليوت الأمر: "ليس هناك هذا الشيء الذى هو الوعى، إذا كان علي الوعى أن يكون موضوعًا أو شيئًا ما مستقلاً عن الموضوعات التى يمتلكها". ما هو أكثر من هذا، أن المصطلح يسخر من جهود الميتافيزيقيين لإنتاج تفسير نظري للتجربة، طالما أن هذه التفسيرات لابد أن تبدأ من ذرة ما معطاة وقابلة للعزل عن التجربة، ومفهوم الخبرة الفورية يقضى بأن أى عزل كهذا لابد أن يكون قرارًا فلسفيًا عشوائيًا، أو غير قابل لأن يكون له أساس. يوضح إليوت: "المعرفة على

نحو ثابت مسألة درجة، إنك لا تستطيع أن تضع إصبعك حتى على أبسط الحقائق وتقول: "هذا نعرفه"، ليست هناك مرحلة واحدة فى نمو وتشييد العالم الذى نعيش فيه، وليس هناك وجه واحد يمكن أن نأخذه بوصفه الأساس، ولا يمكن الدفاع عن مصطلحات العلاقة على أرضيات فلسفية وإنما، فحسب، على أرضيات عملية.

"ليست هناك وجهة نظر مطلقة يمكن أن ينفصل ويصنف من خلالها الحقيقى والمثالى، وكل مصطلحاتنا تؤول إلى مجردات غير حقيقية، ولكننا نتمكن من الدفاع عنها وإعطائها نوعًا من الصلاحية (الصلاحية الوحيدة التى يمكن أن تمتلكها أو يمكن أن تحتاجها) بواسطة إظهار أنها تعبر عن نظرية المعرفة التى هى متضمنة فى كل نشاطنا العملى.

ما ينجم عن هذا الوضع هو جعل صناعة نظرية بأى معنى نظامى شيئًا لا هدف له، طالما أن كل آجرة قد تحولت إلى قشة فلا جدوى من أن نحلم بالجدران. وكما يضع إليوت الأمر: "إنك تبدأ، أو تتظاهر بأنك تبدأ، من التجربة – أية تجربة – وتبنى نظريتك، أنت تبدأ ربما من الحقائق التى سوف يقبلها أى أحد، وتجد تلك الصلات التى لم يكتشفها أى أحد. تتغير الحقيقة فى هذه العملية المستمرة (*Process*)... لأن عالم نظريتك هو بالقطع عالم مختلف للغاية عن العالم الذى بدأت منه، حيث يحدث باختصار ما هو محتوم عليه أن يحدث فى عالم ليس فيه الفاعل والمسند إليه شيئًا واحدًا. إن الأنظمة الميتافيزيقية محكوم عليها أن تصعد بسرعة الصاروخ وتهبط كالعصا. بكلمات أخرى، فإن الأطروحة محاجة فلسفية ضد الفلسفة.

ترى هل محاجة إليوت دافئة أم باردة؟

بالرغم من أن أحد كتاب سيرة إليوت كان قد أكد أن الأطروحة "ترجع أصداء اعترافات المعاناة"[٤]، فإنه من الصعب أن نرى أن عقل إليوت كان يقصد أى شيء أبعد من تعريته الذكية للادعاءات الفلسفية، التي تواصلت عقليا، وإن كان بصعوبة، مع روح الانقضاض النفعي على دعاوى الحقيقة الفلسفية التى بسببها جعل وليام جيمس ***William James*** قسم الفلسفة فى هارفارد قسمًا شهيرا. ويدعم تفسير إليوت نفسه لنواياه مثل هذه القراءة. ففي خطاب كتبه فى عام ١٩١٥ إلى نوربرت واينر ***Norbert Wiener*** الذى كان يقضى عامًا فى كمبريدج وقت أن كان إليوت فى أكسفورد، والذى كان قد أرسل إلى إليوت نسخة من ورقة كان قد نشرها مؤخرًا فى "النسبية" ***Relativism***، لاحظ إليوت أن "النسبية" يمكن أن توجدها إياد مختلفة وبتنوع لا نهائى للتفاصيل، وتقود إما إلى مثالية نسبية أو واقعية نسبية. وأوضح إليوت أن تعاطفه الخاص يكمن فى "مادية نسبية" ومضى قائلا:

إننى على أتم استعداد لأن أقر بأن درس المذهب النسبى هو: تجنب الفلسفة، وهو أن يكرس المرء نفسه إلى الفن "الواقعى" أو العلم "الواقعى" (لأن الفلسفة ضيف غير مرغوب استضافته لكليهما). ولو أن هذا يعني أن نخط خطا صارما، بينما المذهب النسبى يبشر بالحلول الوسط. بالنسبة "إلىّ"، كما بالنسبة إلى سانتيانا، فإن الفلسفة بالدرجة الأولى هى نقد أدبى وحديث حول الحياة؛ وأنت تملك المنطق، الذى يبدو عندى ذا قيمة عظمى. المبرر الوحيد لتخلص المذهب النسبي من الفلسفة بكل معنى الكلمة، أنه، فوق كل شيء، ليس هناك شيء ما يتبقى ليتم محوه. هناك الفن، وهناك العلم. وهناك أعمال فنية، وربما علمية، لم تكن لتظهر أبدًا لو لم يكن الناس واقعين تحت انطباع أنه كانت هناك فلسفة.

(4) Lyndall Gordon, Eliot's Early Years (New York1977), p.53.

على أية حال فقد تناولت في أطروحتى مؤلفا من الفلسفة التقنية بكل معنى الكلمة، وقد أتاح لي مذهبى النسبى أن أرى جوانب شديدة التعدد لأسئلة تورطت فيها دون أمل في الخلاص. ولقد كتبت أطروحة غامضة تماما من وجهة نظر الجميع إلا أنا، ومن ثم فقد رغبت فى إعادة كتابتها. إنها حول نظرية برادلى فى الحكم، وأعتقد ان النسخة الثانية ستكون مدمرة بالكلية. سوف أهاجم؛ أولاً: "الواقع"، ثانيا "الفكرة" أو المحتوى الفكري ثم أحاول أن أقدم مبررًا كافيًا لمحاولة أن أتقدم دون أية نظرية للحكم، أيا ما كانت. بكلمات أخرى، هناك العديد من الموضوعات فى العالم يجب أن تتم معالجتها بوصفها موضوعات تفي بالأغراض المألوفة (إننى أقول العديد كما لو كان بإمكان المرء أن يضع خطًا حاسمًا، ولو أن المسألة في الحقيقة، أينما ذهبنا، مسألة درجة). غير أنها ليست كافية "بالضبط" بوصفها موضوعًا خاضعًا للعلم – لا تعريف للحكم، بمعنى، أن الحكم صوريا إما صحيح أو خطأ. وأن نضع تعريفا للحكم بصفة عامة لهو ببساطة مضيعة للوقت.

لا يمكن الاهتداء إلي أية نبرة رثاء في هذه التعليقات، وإن كان ثمة رثاء فى الأطروحة فهو خاف بين السطور.

من ناحية أخرى، هناك الشعر، ذلك الذي يردد أصداء اعترافات المعاناة، ما لم نأخذ نتاج إليوت إجمالا بوصفه أداء أدبيًا متقنًا (أو "فقط" أداء أدبيًا بذل فيه الجهد) الأمر الذى، كما هو واضح، لا يبعث على القناعة في ظل وجهة نظر "مادية نسبية" للعالم. كيف يكون بإمكان كاتب لم يقبل تصورا لمطلق، حتى بوصفه حيلة مساعدة على الكشف، أن يتخذ عذابات وأوهان تعال محبط تيمة في معظم شعره؟

يري وصف إليوت نفسه العلاقة ما بين مذهبه الشكى ومذهبه الروحانى أن رفضه مقاومة المعاني الأشد تطرفًا في الأول قد قاده، دون رحمة، إلى الثانى، ولكنه أكد أنه عبر اعتناق الإيمان، لم يتبرأ من النزوع إلى الشك. ولقد أوضح – وقت دخوله رسميًا فى الكنيسة الإنجيلية فى عام ١٩٢٧- "أن معتقداتى الخاصة قد وافقتها شكيّة لم آمل أبدًا فى التخلص منها"[٥]. ولعب برادلى فى الرحلة صوب الإيمان هذه دوره "تتألف الحكمة إلى حد كبير من المذهب الشكي والتحرر غير المتشائم *(uncynical)* من الوهم".

وفى ١٩٢٧ كتب إليوت فى مكان آخر: "كان لبرادلى في هذا نصيب وافر" والمذهب الشكى والتحرر من الوهم عدتان نافعتان لفهم الدين[٦]. لقد كان راغبًا، بحق، فى أن يجادل بأن الإيمان هو الملاذ الضرورى للشاك الحديث. كتب فى عمود للتايم آند تايد ***Time and Tide*** عام ١٩٣٥: "تمنح الكنيسة اليوم الملجأ الأخير لنمط واحد من العقل، لم تتوقع العصور الوسطى أن تجده بين المؤمنين هو الشاك" وفى موعظة ألقاها فى كنيسة كلية ماجدالين في كمبريدج ***Magdalene College, Cambridge*** فى عام ١٩٤٨، تحدث فيها عن مونتان وبرتراند رسل (ولو أنه لم يتحدث عن برادلى) أعلن بوضوح استنادًا إلى تاريخه الخاص أنه "قد يصبح المرء مسيحيًا إلى حد ما عبر تعقب المذهب الشكى إلى أقصى حدوده".

ودون شك فإنه ليس بالضرورة أن يقود المذهب الشكى، فلسفيًا كان أو ضد فلسفى، على نحو لا يمكن تجنبه إلى الإيمان بما فوق الطبيعى، بل

(5) Quoted in Peter Ackroyd, T.S. Eliot : A Life (New York, 1984) p.163.
(6) T.S. Eliot, Selected Essays, new edn. (new York, 1950) p.399.

إنه قد يقود عبر طريق فكريّ، على الدرجة نفسها من المعقولية، إلى الليبرالية. غير أن خصومة إليوت لليبرالية كانت قد تطورت بالفعل على نحو تام بحلول عام ١٩١٦. لقد اعتبر الليبرالية– كما اعتبر البراجماتية وفيما بعد الإنسانية– محاولة لتجنب المعانى المتضمنة في المذهب الشكى عبر ابتكار نظام قيم يعتبر الإنسان، فحسب، هو مركز الكون. ويبدو عداء الليبرالية فى نقد إليوت المبكر أقل وضوحًا مما سيصبح عليه بعد عام ١٩٢٤، من ناحية لأنه كان له هدف جدلى من موالاة المنهج النقدى الشكى، وإلى حد ما، لأنه لم يكن قد أبرم بعد التزامه الدينى الخاص، حينما أبرم ذلك العهد اتخذ النقد نبرة وتأكيدًا مختلفين. ويجد المرء نفسه، إلى حد ما، فى مناخ جديد من الإيمان بالأخرويات. لقد أوضح إليوت ذات مرة هذه النقلة. بوصفها تطورًا تاريخيًا، كتب فى ١٩٢٦ "تأتي أهمية بروست من أنه يقف بوصفه نقطة فاصلة بين الجيل الذى مثل انحلال القيمة فى حد ذاته بالنسبة إليه قيمة إيجابية، والجيل الذى كان تعرف القيمة لديه ذا أهمية قصوى"،(٧) لكن ما له دلالة أكثر أهمية هو نتيجة تطوره الروحى ذاته. ذات مرة روى ستيفن سبندر *Stephen Spender* ما بدا عليه إليوت أمام نادى الطلاب قبل التخرج فى كلية جامعة أكسفورد فى ١٩٢٨:

كان قد أثير سؤال عما إذا كان هناك معيار أقصى للحكم على عمل فنى. كيف يمكن أن نكون على ثقة بأن أنطونيو وكليوباترا والأكروبوليس ستظل جميلة على الدوام؟ قال ت. وهو طالب لم يتخرج بعد، ... من المؤكد أنه من المستحيل الاعتقاد فى قيم جمالية تظل دائمة إلا إذا اعتقد المرء فى

(7) T.S.Eliot. "Mr.Read and Mr. Fernandez". Criterion.4 (1926). pp.752-3.

الله الذى فى عقله وجد الجمال، حتى إليوت رأسه فى ذلك الوضع الأقرب إلى الصلاة الذى صرت أعرفه جيدًا وغمغم بما مفاده "ذلك هو ما توصلت إلى الإيمان به".

حينما أتم إليوت أطروحته فى عام ١٩١٦ ووفى معها بدينه تجاه عائلته، انتقل إلى مسألة تأسيس نفسه كشاعر وكصحفى أدبى، ذلك العمل الذى حقق فيه نجاحًا مطردًا ومدهشًا. لقد واجه المشهد الأدبى الذى قد خطت فيه بالفعل الخطوط الرئيسية للتعارض ما بين الكتابة الحداثية "الجديدة" وبين كتابة أتباع الجورجيين الأكثر تقليدية (بالرغم من إضاعتها المبدعة الخاصة)(*).

مثله مثل "الأنقليس"(٨)، هكذا وصفه أحد معارفه الساخطين عليه بعد أن قابله فى لندن ١٩١٤، وهناك حقًا شيء من "الأنقليس" فيما يتعلق بالسلوك الذى اتبعه إليوت في التفاوض مع التيارات الأدبية فى ذلك الوقت. كانت مقالتاه المبكرتان – اللتان صدرتا في فابيان نيوستاتسمان ***Fabian New Statesman*** (كلتاهما في ١٩١٧) تأملات فى "الشعر الحر" ***Reflections on verse libre*** و"تخوم النثر" ***The Borderline of Prose*** – تثمينًا غير متجانس لبعض المعتقدات الرئيسية للمدرسة التصويرية البريطانية، فى العام نفسه انضم إلى فريق محررى الإيجويست ***Egoist***. الذى انضوى فيه باوند ثم ريتشارد الدينجتون ***Richard Aldington*** تحت لواء حركة التصويريين،

(*) صفة تطلق على الأدب الإنجليزي ما بين ١٩١٢-١٩٢٢ في أوائل حكم جورج الخامس وقد كان أسلوبه خاليا من الابتكار. (المترجمة)

(8) Martin D. Armstrong to Conrad Aiken, 11 October 1914. Aiken Collection. Huntington Library.

وساهم بسلسلتين من المقالات (من بين مقالات قصيرة أخرى) تحت عناوين "تأملات في الشعر المعاصر" ***Reflections on Contemporary Poetry*** (١٩١٧-١٩١٩) و"دراسات في النقد المعاصر" ***Studies in Contemporary Criticism*** (١٩١٨) منتقدًا المذهب الجورجي. بحلول عام ١٩١٩ كان يظهر جنبًا إلى جنب كليف بل ***Clive Bell***، وإي. إم فورستر ***E.M.Forster***، وليتون ستراشي ***Lytton Strachey*** وآل وولف ***Woolfs*** وفي مجلة ميري؛ آثينيوم ***Athenaeum***. ويكتب للتايمز ليتراري سابليمنت ***Times Literary Supplement*** والتي كانت المتنفس الأساسي لفرجينيا وولف ذاتها منذ عام ١٩٠٥. لكنه أيضًا أصدر كتيبًا معليا من منزلة باوند - عزرا باوند: أوزانه وشعره، (١٩١٧) ***Ezra Pound : His Metric and Poetry*** وساهم بشعره في بلاست ***Blast*** جريدة لويس التابعة للحركة الدوامية، وقدم مساهمات نقدية في جريدة لويس تيرو ***Tyro***، ومن ثم، صاهر كتابًا لم يكن لبلومسبري ***Bloomsbury***، صبر عليهم: "إنني أعتقد أن موقعي في الأدب الإنجليزي هو الأقوى بكل معنى الكلمة" كتب إليوت لرئيسه في هارفارد في ١٩١٩، موضحًا سبب رفضه مؤخرًا منصبًا في هيئة تحرير آثينيوم ***Athenaeum***:

"لأنني لست مشاركا في أية دورية بوصفي موظفًا... في الكتابة لجريدة يكتب المرء إلى جمهور والعمل الأفضل، العمل، الذي له قيمة في النهاية فقط هو ذلك الذي يكتبه المرء لنفسه".

يمثل المقال الشهير عن "هاملت ومشاكله" ١٩١٩ ***Hamlet and His Problems*** عينة جيدة على التقنية النقدية المبكرة لإليوت. هذا هو المقال

الذي يعلن فيه إليوت رأيه فى مسرحية شكسبير "بيقين تام، هي إخفاق فني" ولقد تم اعتبار هذا الحكم فى بعض الأحايين تحطيمًا بارعًا للأصنام. لكن إليوت كان يقتفى ببساطة حكم الكتاب الذى كان سببًا مباشرًا لمقاله، وهو كتاب ج. روبرتسون ***J.M.Robertson*** "مشكلة هاملت" ***The Problem of Hamlet***، الذى دعيت فيه المسرحية "إخفاقًا جماليًا"، كما أقر إليوت فيما بعد، فى "فى أن ننقد الناقد" ***To Criticize the Critic*** (١٩٦٥)، أن فهمه العام لشكسبير خلال تلك المرحلة يدين بالكثير لعمل روبرتسون ولابد أنه كان فى ذهنه لا "مشكلة هاملت" فحسب وإنما مقالات "مونتان وشكسبير" أيضًا ***Montaigne and Shakespeare (1879,rev.edn.1909)*** (وتردد التعليقات المستخفة حول التفسيرات الرومانتيكية لهاملت فى مفتتح مقال إليوت صدى ستول ***E.E.Stoll*** "هاملت: دراسة تاريخية ومقارنة ١٩١٩" ***Hamlet : A Historical and Comparative study***، وهو العمل الآخر الذى يذكره إليوت فى المقال) غير أن طريقة إليوت فى صياغة مشكلة "هاملت" تخصه. وهو يناقش مسألة أن الصعوبة تكمن فى أن شكسبير لم يقبض على نحو ملائم على مبدأ المعادل الموضوعى الذى ينص على:

"أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العواطف فى شكل فنى هى إيجاد "معادل موضوعى". بكلمات أخرى، مجموعة من الموضوعات، موقف، سلسلة من الأحداث، التى سوف تكون صيغة لشعور بعينه، إلى حد أنه حين تتوفر الحقائق الخارجية التى يجب أن تنتهى فى خبرة حسية، تستثار العاطفة على التو".

إن المقال ضبابي ومشوش قليلاً فيما يتعلق بسؤال ما إذا كانت المشكلة مع هاملت هي التنافر بين المشاعر التى يشعر بها هاملت وبين موقفه

الدرامى الفعلى، أو ما بين تنافر بعض المشاعر التى شعر بها شكسبير والأداة الدرامية الناقلة التى اختارها من أجل أن يحرر نفسه من تلك المشاعر. من الجلى أن إليوت قد اعتبر أن "هاملت" قد عانى من النقيصتين، ولقد تعامل معهما إليوت باعتبار أن كلا منهما على صلة بالأخرى على نحو ما. ليس هناك سبب منطقى، بالطبع، لأن يؤخذ الأمر على هذا النحو؛ فلماذا ينبغي أن تكون المشاعر التى قد شعر بها شكسبير، أو لم يشعر بها، لها علاقة بفشله فى أن يوفر لشخصيته معادلا موضوعيا ملائما، أو أن يبنى مسرحية صحيحة فنيًا بأي وجه آخر؟. على أية حال فالمعادل الموضوعى، كما يعرفه إليوت، هو حشو، لا تمكن قراءته بوصفه يمتلك شيئا أكثر تحديدًا من أن "العاطفة المعبر عنها بواسطة عمل فنى هى نتاج عناصر ذلك العمل". (هذا نتاج تفضيل إليوت كلمة "فقط" عن عبارات الجدل البلاغي الأكثر أمانًا، "الطريقة الأكثر تأثيرًا للتعبير عن المشاعر فى شكل فن" على سبيل المثال).

ربما يظل هذا هو ما يضع أسس الأحكام غير المحبذة لهاملت، إذا كان من الممكن أن يتضح أن شكسبير كان غير قادر على أن يعبر عن العواطف التي يفترض أن هاملت قد شعر بها، تلك العواطف التى ببساطة، لا نعرف ما هى. لكن إليوت يزعم معرفة كنه هذه العاطفة لا لأن هاملت يخبره بها وإنما بسبب "نبرة جلية فى المسرحية". إن العواطف التى يشعر بها هاملت هى، بدقة، العواطف التى لا يمكن أن تكون متناسبة مع الأحداث التى يقدمها العالم: إنها الشعور المكثف، المنتشى، المروع، دون موضوع، أو المتجاوز موضوعه، إنها عاطفة، يواصل إليوت قائلاً:

"قد عرفها كل شخص ذى حساسية". تبدو الخاتمة: "ليس أن "هاملت" المسرحية تخفق فى أن تعبر عن عاطفة محددة، وإنما العاطفة التى تعبر

عنها ليست عاطفة ملائمة لشكل الفن"، ما دامت غير قابلة للنقل والإبلاغ عبر الطرائق التى تتطلبها صيغة إليوت.

على الرغم من هذه الصعوبات فقد لاقى "المعادل الموضوعى" نجاحا عظيما، ولقد كشف المعلقون عن سوابق مختلفة له: فى كتابات باتر ***Pater***، وكولريدج ***Coleridge***، وشيللر ***Schiller***، وفى "محاضرات حول الفن" (١٨٥٠) للرسام الأمريكى واشنطون أليستون ***Washington Allston*** حيث تظهر عبارة "المعادل الموضوعى" فعليًا، لكن إليوت هو الذي يمتلك الصيغة.

لقد استدعى فورد مادوكس فورد ***Ford Madox Ford*** فى مراجعة نقدية عن كاثاي ***Cathay***(*) لباوند فى (١٩١٥) "إن نظرية الشعر وممارسته التي هي قديمة بالفعل – النظرية التى يتوقف عليها الشعر هي استخلاص موضوعات ملموسة أنتجتها العواطف بواسطة موضوعات سوف تبزغ لدى القارئ".

والفقرة مقتبسة بواسطة إليوت فى "عزرا باوند: أوزانه وشعره".

إن المرء بإمكانه أن يجد عددا لا يستهان به من الأمثلة المعاصرة الأخرى لهذا التصور العام، لأن "المعادل الموضوعى" هو ببساطة صيغة لصورة، وتقر بالعلاقة نفسها تلك السوابق فى القرن التاسع عشر التى يقدمها المذهب التصويري إلى الشعرية الرومانتيكية على وجه العموم: إنها نوع من وصف لرمز فى حده الأدنى، أو ضد ملغزة.

تنتمى جماليات التصويريين إلى أيديولوجيا إبستمولوجية عامة تصبغ كل الحديث عن الفن فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين:

(*) الاسم القديم للصين. (المترجمة)

أيديولوجيا المذهب الحسى. ذلك الإيمان الراسخ على مدى تاريخ طويل بأن الفن، والشعر على وجه الخصوص، يتحتم عليه أن يعكس "شعور" التجربة أكثر من عكسه فكرة ما حول التجربة، والمصطلح "صورة" جزء من معجم هذه النظرة التى تعود إلى ما قبل القرن السابع عشر تقريبا.

لكن الطلاق ما بين الحس وأي شيء ذي علاقة بالفكر، بوصفه أساسًا للفن، لهو حقا إنجاز والتر باتر، وتكمن جمالية باتر وراء كل شيء تقريبًا حاول فورد وباوند أن يقوما به فى سنواتهما المبكرة بوصفهما أصحاب شعرية محل جدل. وبالرغم من أن المذهب الجمالى فى أواخر القرن التاسع عشر قد ارتبط كما هو معروف بفضيحة وايلد، فإنه لم يكن تلك الحركة التي رغب الحداثيون فى أن يتطابقوا معها، ويغيب اسم باتر فعليًا عن النقد الحداثى إلا حيث يُنكر تأثيره. ولعل الكاتب الذى يمكن أن نعثر على اسمه فى بعض المواضع التي يذكر فيها باتر هو هنرى برجسون الذى كان لكتابه ***Essai sur les donnees imidiatees de la conscience (1889)*** والترجمة الإنجليزية ١٩١٠ على وجه الخصوص، تأثير هائل فى فرنسا وإنجلترا فى العقود الأولى من القرن. ولقد نالت محاجة برجسون "أن التجربة الداخلية الحقة، تلك التى أسماها (***duree reele***)، لا يمكن القبض عليها عبر تحليل فكرى وإنما عبر الحدس فحسب" قبولاً واضحًا عند الجماليين؛ وبدا افتراضه أن الصورة هى التى تجعلنا أقرب ما نكون إلى الموضوع فى طبيعته الحقيقية وليس المفهوم فى "مقدمة للميتافيزيقا" ***Introduction a la metaphysique*** (١٩٠٣ والترجمة الإنجليزية ١٩١٣) بالنسبة إلى ت. إي هيوم ***T.E.Hulme*** (الذى قام بترجمة المقدمة) محاجة عن تفوق اللغة الشعرية. كتب برجسون فى "المقدمة" ليست هناك صورة يمكن أن تحل محل

حدس الديمومة، غير أن الوعي قد توجهه العديد من الصور المتعددة الأشكال والمستعارة من أنظمة أشياء مختلفة للغاية عبر تقاطع أفعالها في نقطة محددة بإحكام حيث يوجد حدس بعينه يمكن قياسه. كتب هيوم في عام ١٩٠٩ أن الشعر ليس لغة مضادة وإنما لغة بصرية ملموسة، إنه موازنة للغة حدس، سوف تسلم إلى الأحاسيس بكاملها.(٩)

على مدار العقد التالي أخذ هذا المبدأ طريقه في الشعر الإنجليزى على أرضية التنافس الحار إلى درجة أن محاولة عمل سلسلة نسب *(genealogy)* لنماذج المذهب التصويري لا طائل من ورائها. أطلق باوند على برجسون "القذر *Crap*"(١٠)، وبالرغم من أنه قرأ كتابات هيوم عن الفلسفة والشعر فى ذا نيو آج "*The New Age*" واستمع إليه وهو يحاضر فقد أرجع روايته هو عن المذهب التصويرى إلى فورد. بحلول عام ١٩١٢، وهو العام الذى أعلن فيه باوند عن وجود مدرسة تصويرية، كان هيوم، على أية حال قد بدأ فى نبذ برجسون وفى الانتقال إلى وجهة جمالية مضادة للإنسانية، تحت تأثير عمل ويلهلم فورينجر "تجريد وإدراك حسي" ***Abstraction und Einfuhulung*** أى إلى القطب المعاكس للبرجسونية تقريبًا. وبعدها بعامين، هجر باوند نفسه الحركة التى طالب ببدء تأسيسها وشرع فى الانخراط في الحركة الدوامية لويند هام لويس المتأثرة بالمستقبليين.

غير أن جماليات أصحاب المذهب التصويرى كانت قد انتشرت فى ذلك الوقت على نحو عريض وقد عززت، بدورها، الانحياز العام للإحساس،

(9) T.E.Hulme. Further Speculations. ed.Sam Hynes (Minneapolis. 1955). p.10.
(10) Ezra Pound. "This Hulme Business". Townsman. 2 (1939). p.15.

وهو الانحياز الذى يشي به دفاع فيرجينيا وولف، ذي الطابع الباترى، عن القص الحداثى، وهجومها على المادية الإدواردية فى "القص الحديث" ١٩١٩ *Modern Fiction*، وفى "مستر بينيت والسيدة براون" *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (١٩٢٤) على سبيل المثال.

لم تقرأ "هاملت ومشاكله" بوصفها مقالة نقدية ذات نكهة تصويرية (ظهر المقال لأول مرة فى آثينيوم *Athenaeum*) فلا أحد من أتباع المذهب التصويرى قد فكر فى أن يطبق معيار المعادل الموضوعي على مسرحية من العصر الإليزابيثى تماما. وليس المعادل الموضوعى قابلاً للإدراك على التو بوصفه موديلاً قد تعرى أمام الجماليات الرومانتيكية، ولأن الصيغة قد شيدت لتبدو غير عاطفية. ويمثل الاستدلال الأرسطى من البرهان الأدبى كما يمثل المقال بكامله بوضوح هجوما بديلا على "الإفراط" الرومانتيكى. ولو أن "هاملت ومشاكله" قد راقت بالتأكيد للعديد من القراء لأن نقطة ارتكاز محاجتها قد قامت على فرض مأخوذ من تقاليد مألوفة حول الفن.

لقد نجح إليوت فى أن يجعل الانحياز المعاصر للفن يبدو وكأنه عودة إلى مبادئ الكلاسيكية، وواحدة من الملامح اللافتة لنقد إليوت المبكر هى إعادة اقتباس القيم الأدبية الخاصة بالقرن التاسع عشر باسم فضح زيف القيم الأدبية للقرن التاسع عشر. المقال الافتتاحي لـ"الغابة المقدسة" يقدم "الناقد الكامل" *The Perfect Critic (1920)* بوصفه هجوما على النقد "الانطباعى" مع آرثر سيمونز *Arthur Symons* ليحل محل باتر (يطلق عليه إليوت "الحفيد النقدى لباتر")، وبالرغم من أن إليوت يتجنب توضيح ما الذى يجب أن يكون عليه النقد، فإن وصفته لا يمكن تمييزها بسهولة عن وصفة باتر (انطباع يحتاج على الدوام لأن يعاد إنعاشه بانطباعات جديدة لأنه من أجل

أن يدوم على الإطلاق، فإنه يحتاج إلى أن يأخذ مكانه فى نظام من الانطباعات وهكذا).

ولقد كان المعيار الجمالى المستخدم فى "الشعراء الميتافيزيقيين" (١٩٢١) لتثمين دون ***Donne*** وغيره من الميتافيزيقين على حساب شعر القرن التاسع عشر، أى معيار "الحساسية الموحدة" أو "الفكرة المشعور بها"، معيارا شائع الاستخدام فى القرن التاسع عشر لوصف شعر كيتس وتينيسون: وما قاله آرثر هالم عن تينيسون فى مقاله الشهير فى عام (١٨٣١) كان ضروريًا (كتب روبرت بروك ***Rupert Brooke*** فى عام ١٩١٣ إن المصطلح كان شائع الاستخدام إلى حد كاف، فى وقت إليوت، ليصف، فى الحقيقة، شعر دون، لقد انتمى (دون) إلى عصر لم يخف فيه الرجال من أن يقرنوا بين مشاعرهم وفكرهم)[11]

ما يلفت الانتباه أكثر من بين هذه القضايا، هو ما يدعى قاعدة اللاشخصية ***doctrine of impersonality***، وهى تمثل هجوما واضحا على قيم الأصالة والفردية التى تبدو وقد دفنت بين طياتها التصور الرومانتيكى للنتاج الشعرى. اصطلاحيًا، تظهر المحاجة فى "التقاليد والموهبة الفردية" (١٩١٩) وقد نشر الجزء الأول منها فى الإيجويست ***The Egoist*** فى الشهر نفسه الذي ظهرت فيه "هاملت ومشاكله" فى آثينيوم ***Athenaeum*** وهى تزودنا بحل للأحجية التى تدور حول دور عواطف شكسبير فى تأليف هاملت. وبمعزل عن تطبيق المعادل الموضوعى على هاملت توحدت المحاجاتان فى المقالين، بالضرورة، فى "الاتجاهات الحديثة للشعر" ***Modern Tendencies in***

---

(11) Rupert Brooke, " John Donne, The Elizabethan.Nation.12 (1913), p.825

Poetry تلك الكلمة التى ألقاها إليوت تحت رعاية رابطة فنون لندن للخدمة *The London Arts League of service* فى ١٩١٩، والتى كانت قد نشرت فى الصحيفة الهندية شاما *Shama* فى ١٩٢٠. تفترض "التقاليد والموهبة الفردية" أن شكسبير لابد أنه قد عانى من نوع من القلق النفسى الشديد لأن القصائد تكتب بالضبط للتخفيف من هذا القلق الشديد. الجديد فى رواية إليوت لهذه النظرة الشائعة هى أنه إذا كانت القصيدة ناضجة- ناجحة فنيًا- فإن القلق الشخصى يختفى (مؤقتًا، ومن المفترض، طالما أن هناك قصائد يجب أن تكتب). لا تعبر القصيدة عن شخصية الشاعر؛ ولكن دون مهماز الشعور الشخصى، لم تكن القصيدة لتكتب على الإطلاق. "ليس الشعر انعتاقًا من العاطفة" كما تقول العبارات ذائعة الصيت وإنما هو "هروب من العاطفة"، إنه ليس "التعبير عن الشخصية"، وإنما "الهروب من الشخصية". ولكن لا يعرف ما يعني هذا بالطبع إلا من لديه شخصية وعاطفة فحسب. من ثم فإن "عاطفة الفن لا شخصية"، لا لأن العمل الفنى مؤلف أدبي حَرفىّ وفكرى وواع بذاته وإنما لأن (ولنتبنى كلمة يتجنبها إليوت بحرص) النار المنقية للخيال تصهر المواد التى كانت قد تجمعت فى عقل الشاعر، والمنتج الذى يظهر يتعالى على ما هو شخصى محض.

هذا الوصف يوازى إلى حد كبير ما فسره وردذورث فى وصفه التأليف الشعرى فى مقدمته لـ"قصص شعبية غنائية" *Lyrical Ballads* ويتمهل إليوت بالفعل فى الصفحات الأخيرة من المقال ليستخف بعبارة "يعاد جمع العاطفة فى السكينة" بوصفها "صيغة غير منضبطة". لأن "اللاشخصية" كانت، بالطبع، قيمة أدبية ذات منزلة رفيعة بالنسبة إلى القرن التاسع عشر. ولقد منح أرنولد المفهوم (فى استهلال الطبعة الأولى من

ديوانه "قصائد"؛ *Poems (1853)* وباتر (في مقال عن الأسلوب *Style* (١٨٨٨) الأهمية نفسها التي يمنحها إليوت له. إن المرء لا يجد تلك الموازنة البسيطة ما بين الشعور الداخلي والتعبير الشعرى التي يهاجمها إليوت إلا في ذلك النمط الذي يغلب عليه الاختزال المخل *Greeting –Card* في الرومانتيكية.

ما يضع محاجة إليوت بمعزل عن ذلك هو مفهوم التقاليد. يصف إليوت في "التقاليد والموهبة الفردية"- وهو يرتب قائمة عريضة للذخيرة الأدبية بنوع من أداء الواجب الأدبي- (يدفع الحس التاريخي رجلاً ليكتب لا فحسب مع جيله في قرارة نفسه، وإنما مع الشعور بأن أدب أوروبا برمته من هوميروس ومن داخله أدب بلاده نفسها برمته له وجود متزامن ويؤلف نظامًا متزامنًا). أما بالنسبة إلى باتر فإن "مبحثه حسب مصطلحه" هو، ببساطة، مطلب من أجل السيطرة على الوسيط (*medium*) لقد ساعد ذلك الشاعر على أن يرهف نبرته لتتوافق مع السمات المميزة لما سماه "الرؤية من خلال" على نحو أدق. كان لإليوت طموح أبعد في رؤيته، فالشاعر- حسب وصفه، هو الوسيط، و"الوسيط" - التقاليد إذ تمر خلال زمن الشاعر- هي ما يتم التعبير عنه.

في مركز محاجة "التقاليد والموهبة الفردية" هناك فرضيتان لهما بالفعل قوة نظرية وقد تم تكييفهما بغرض "إخلال توازن الافتراضات التقليدية". الفرضية الأولى هي الهجوم على ما يسميه المقال "النظرية الميتافيزيقية للوحدة الجوهرية للروح" *the metaphysical theory of the substantial unity of the soul* بمعنى الهجوم على تنامي واستقلال الذات. لا يعبر الشاعر عن شخصيته (تها) بدافع من ضبط النفس الصحي، ولكن لأنه ليس هناك شيء متماسك اسمه الشخصية ليعبر عنه.

إن عقل الشاعر فى الواقع وعاء لقياس وتخزين مشاعر لا تحصى؛ عبارات، وصور، تبقى هناك حتى تحضر كل الذرات التى يمكن أن تتوحد جميعها لتشكل مؤلفًا جديدًا. والقصيدة هى المؤلف الجديد. وقد لا تأخذ الانطباعات والتجارب المهمة بالنسبة إلى الإنسان أى مكان فى الشعر، وتلك التى تصبح مهمة فى الشعر قد تلعب دورًا تافها تمامًا عند الإنسان، فى الشخصية.

تتصل القضية النظرية الثانية بالعلاقة ما بين الفن الموجود والفن الجديد:

لا يوجد شاعر أو فنان فى أى فن يمتلك معناه الكامل بمفرده. إن معناه، والتقدير الذى يحظي به هو تقدير علاقته بالشعراء والفنانين الموتى. ليس في مقدورك أن تقيّمه بمفرده، يجب أن تضعه في مقابلة ومقارنة مع الموتى. ليست الضرورة التى سوف يعمل وفقها، التى سيتحد بها ذات جانب واحد. ما يحدث حينما يتم إبداع عمل فنى جديد لهو شيء يحدث متزامنًا مع كل الأعمال الفنية التى سبقته، تشكل الآثار الموجودة نظامًا مثاليًا بين بعضها البعض، تم تعديله عبر عمل فنى جديد (جديد بحق) من بين هذه الروائع.

النظام الموجود كامل قبل أن يصل العمل الجديد؛ لأنه لكي يدوم النظام بعد فجاءة الابتداع، يجب أن يتم تعديل النظام الكلى الموجود وكذلك تعديل العلاقات، والنسب، ولو على نخو ضئيل، ويعاد تعديل قيم كل عمل فنى من أجل الكل.

لقد اقترن إليوت، على نحو شديد الآلية، بالدفاع عن مجموعة المبادئ التقليدية العامة إلى درجة أنه قد يصعب على بعض القراء أن يفهموا بالضبط

ما الذى يقوله هنا. إن مصطلح "النظام المثالى" هو النقطة المحورية للقراءة الخاطئة: إنه، كما هو واضح، مقصود فلسفيًا، لا على سبيل التوجيه. يعتمد إدراكنا للعمل الفنى الجديد على إدراكنا لتاريخ الفن، الذى يأخذ شكلاً بعينه، "يكون مثلاً" يتم تخزينه فى عقولنا، ولكن ما إن نواجه العمل الجديد حتى تتعدل تلك الفكرة عن التقاليد بدورها. القيمة، ضمنًا، والدلالة من أى نوع، هى وظيفة لعلاقة. من ثم ليس بوسع التقاليد أن تكشف عن وحدة متراصة وتناغم كلي.

يجاهد المقال، كما هو واضح، ليذكر الشعراء ونقاد الشعر بحقيقتين من حقائق الحياة، يشجع على تجاهلهما الكلام الفضفاض عن الإبداعية والأصالة. أولاً: الأرجح أن مجموعة أشياء تعمل على إنتاج ما هو متمسك بالتقاليد أكثر من الجهد الذي يبذله وعى الذات ليجد شيئًا أصيلاً ليقوله، لأنه ليس هناك شىء "في الداخل" لم يأت بالفعل من "الخارج". ما تراه حين تنظر في قلبك قبل التأليف هو ما قد تعلمته من التقاليد لكي تجده هناك. التذكرة الثانية هى؛ أنه إذا لم يتأت إدراك العمل الفنى الجديد فى سياق كل ما تم إدراكه بوصفه فنًا، فإنه لن يحظى بالتقدير فحسب، وإنما سيكون غير مفهوم. ليس هذا توبيخًا موجهًا إلى الابتكار طالما أن العمل الذى سيمتثل فقط لما سبق لن يحدث أي فرق لدينا.

إلى أى اتجاه هدفت "التقاليد والموهبة الفردية"؟ إنها تستقى موادها الفلسفية من مؤرخى أواخر القرن التاسع عشر الهرمنيوطيقيين، من أفكار تعلقت بويلهلم دلتاى *Wilhelm Dilthey* وفردريش مينيك *Friedrich Meinecke* (وتم تجديدها على أيامنا على يد جورج هانز جادامر -*Hans*

Georg Gadamer). "ليست التقاليد شرطًا مسبقًا نأتي إلى داخلـه فحسب، لكننا، أنفسنا، ننتجه، ومن ثم نقرره إلى حد أبعد".

الاستخدام الأشد لفتًا للانتباه لهذا الخط من الفكر فى النقد الإنجليزى قبل إليوت هو ما نراه عند كاتب كان إليوت قد عبر عن نفور غير متحفظ تجاهه، وهو أوسكار وايلد، وعلى وجه الخصوص فى (الناقد فنانًا *The Critic as Artist* (١٨٩١) لكن عقل إليوت كان منصبًا، على الأرجح، على الملابسات المحلية أكثر من كونه منصبًا على تاريخ الأفكار. يعمل المقال، على سبيل المثال، بوصفه نوعًا من الرد على آرثر ووف *Arthur Waugh* الذى كان كتابه "التقاليد والتغير: دراسات فى الأدب المعاصر" *Tradition and Change: Studies in Contemporary Literature* قد صدر فى العام نفسه الذي صدرت فيه مقالة إليوت. وبالقطع، كان إليوت قد عرف بكتاب ووف طالما أنه يتضمن المراجعة الشهيرة للمنتخبات الكاثوليكية *The Catholic Anthology* التى شبهت فيها قصائد لباوند ولإليوت بأنتيكات "العبيد السكارى" التى أنتجت لتسلية القصر. وهى مقارنة يبدو أنها قد أغاظت إليوت على نحو خاص. ويبدو تعليق ووف فى مقدمته "حتى المتمرد نفسه يبدو أكثر إقناعًا حين يقبض على صوت السلطة" إليوتيًا على نحو كاف؛ غير أن المجلد ككل دفاع عن الشعراء الجورجيين ضد الحداثيين، ولابد أن التحدى الذى واجهه إليوت كان سطو المجلد على "التقاليد وقد وظفت فى صالح العدو. يمكن القول بحسم وعدالة إن إليوت قد نجح فى أن يستعيد ما تم السطو عليه، ولكي يقوم بذلك أسس وضعًا حداثيًا متمايزًا عن لغو المذهب الطليعى للمستقبليين الذين أصدروا مانفيستوات حول إحراق المكتبات بوصفها شكلا من أشكال المذهب التطورى الأدبى الفاتر للجورجيين، أولئك

الذين أصبح إليوت قادرًا الآن على صياغة "مذهبهم التقليدى" بوصفه تمسكا بسيطا بالتقاليد. لم يكن الجورجيون قادرين على إنتاج "الجديد حقًا" لأنهم قبلوا التقاليد على نحو غير نقدى تماما، وهى النقطة التى ظل إليوت يعيدها المرة تلو الأخرى فى كتاباته الدورية:

"لأننا لم نتعلم قط أن ننقد كيتس، وشيللى، ووردذورث (وهم شعراء ذوو جدارة مؤكدة لكنها متواضعة) فإنهم يصبون علينا من قبورهم عذاب السوط السنوية لمنتخبات الجورجيين"[١٢] "الثقافة تقليدية وتحب الابتداع، جمهور القراء العام لا يعرف التقاليد، ويحب التفاهة"[١٣] لم يكن من الصعب الظفر بالسذاجة على يد الجورجيين لقد منحتها لهم عرائس الشعر[١٤].

ولو أن إليوت قد بدأ فى التحول عن النسبية المفهومة ضمنًا من تفسيره للطريقة التى يحصل بها القديم والجديد على "لياقتهما" الملموسة، فإنه يقتبس فى استهلال "وظيفة النقد" *The Function of Criticis* (١٩٢٣) الذى نشر فى جريدته الجديدة ذا كرايتريون *The Criterion*، بطريقة زخرفية مزعومة، تلك الفقرة من "التقاليد والموهبة الفردية" التى تحتوى على عبارة "النظام المثالى" ثم يستأنف، منتخبًا فقرة أخرى أطول، إخبارنا عما عناه – وهى إشارة جميلة واضحة إلى أنه قد غير رأيه. لقد خلص إلى أن ما عناه هو "هناك شىء خارج الفنان يدين إليه بالولاء.. إرث عام وقضية عامة يوحدان

(12) T.S.Eliot. "Observations". Egoist. 5 (1918). p.69.
(13) T.S.Eliot. "London Letter" . Dial. 7o (1921). p.453.
(14) T.S.Eliot. "The Post-Georgians" Athenaeum. 11 April 1919. p.171.

الفنانين بوعى أو دون وعى". وليس هذا الكلام متخما بلغة بطريركية أدبية فحسب، وهى فكرة قدمها المقال الأسبق بوصفها من حقائق الأمور- إن الفن يمكن أن يأخذ دلالته فقط من علاقته بالفن الذي سبقه، بل إنه يتأرجح أيضًا على حافة جرف إنكار التأكيد الرئيسى الآخر فى "التقاليد والموهبة الفردية" وهو أن القصيدة تحدث عبر طرائق آلية داخلية تبقى عمليتها لغزًا.

(باستخدام قياس النظير مع عملية تمزيق البلاتين) بعد ذلك بجملتين فإننا، فى الحقيقة، على الجانب الآخر من الجرف، "وكما تأمرنا غرائزنا في الأزمات *Tideness* ألا نترك لعشوائية اللاوعى ما يمكننا محاولة أن نفعله بوعى، فنحن مدفوعون إلى أن نستخلص أن ما يحدث دون وعى كان بإمكاننا أن نفعله ونشكله صوب هدف إذا قمنا بمحاولة واعية". يوضح لنا هذا، من بين أشياء أخرى كيف انعطف مؤلف "الأرض الخراب" ودخل غرفة العناية المركزة لوعى الذات للدراما الشعرية الإنجليزية، لقد كان مقصد "وظيفة النقد" هو أن يطبق محاجة "التقاليد والموهبة الفردية" على النقد، لكن نتيجة التطبيق خلصت إلى أن تنأي عن التاريخانية، وهي التى كان عليها منطقيًا أن تقود إلى اتجاه تصور وايلد عن التفسير بوصفه خلقًا جديدًا،. لقد انتهى هدف النقد إلى أن يصبح "وضع القارئ فى حال تملك حقائق كاد أن يفوت عليه فهمها" مع الإمكانية الأبعد للوصول إلى شيء ما خارج أنفسنا وهو ما يمكن تسميته مؤقتًا "الحقيقة".

لقد استغرق معظم كتاب "وظيفة النقد" في تعريف التعارض، محل الجدل، ما بين الرومانتيكية والكلاسيكية عبر مصطلحات قد تصبح أقل فجاجة فيما سيلى من كتابات إليوت لكنها لن تصبح أبدًا أكثر إقناعًا. لقد كان

الالتفات الرومانتيكى لـ"الصوت الداخلى" فى "التقاليد والموهبة الفردية" ببساطة، معدومًا، لكنه الآن متماسك بما يكفي لكى يصبح ذا "رسالة": يبدو الصوت الداخلى... على نحو بديع مثله مثل مبدأ قديم أعاد ناقد أكبر سنا صياغته بواسطة العبارة التى أصبحت مألوفة الآن "ليفعل المرء ما يروق له، إنه الصوت الداخلي يتنفس الرسالة الأبدية للخواء، والخوف، والشبق". يطيع الكاتب الكلاسيكى "سلطة خارجية". [هنا يتبع إليوت جون ميدلتون مورى ولو أنه يظهر، بالطبع، على الجانب النقيض من القضية]، التعارض واحد، كما هو جلى، بين علاقة البروتستانتى وعلاقة الكاثوليكى بالنص المقدس، و"التقاليد" قد قصد بها، كما هو جلى، أن تلعب دور الكنيسة.

هكذا يتم الانحراف عن الطريقة التي استخدمت بها "التقاليد" فى المقال الأسبق بجهد فردي ناجح يقذف بالمصطلح خارج حيز الأنثروبولوجيا الثقافية، التى ينتمى إليها بحق، لأن إليوت، من المحتم، كان عليه أن يدرك الحاجة إلى مقولة أخرى بالكلية. فى ١٩٣٣ ألقى إليوت عدة محاضرات جمعت فى "بحثا عن آلهة غريبة" (١٩٣٤)، يوضح فيها أن "التقاليد" لم تعد تكفى بوصفها اسمًا لـ "شىء ما خارج أنفسنا" لأننا لكى نصفى الإرث الثقافى باعتباره أساسا لكل قيمة يعني أن نقع فى الخطأ نفسه الذى وقع فيه المذهب الإنسانى والمذهب النفعى، والخطأ الذى يتهم إليوت نقاد القرن التاسع عشر بارتكابه فى "أرنولد وباتر "*Arnold and Pater*" (١٩٣٠) هو "تنصيب الثقافة مكان الدين". ويعبر إليوت فى استهلال المحاضرة عن الاهتمام والتعاطف مع مؤلفي الاثنتى عشر بيانا "سوف آخذ وضعي" (١٩٣٠) قائلا إنهم يتكئون على "التقاليد" باختصار شديد في دعواهم بإعادة تأسيس ما اعتبروه الثقافة الوطنية للجنوب الأمريكى، ويحذرهم إليوت: "التقاليد ليست

كافية في حد ذاتها يجب أن يتم نقدها على الدوام وعرضها علـــى الحاضـــر تحت إشراف ما أسميه التزمت" ***Orthodoxy***.

كان لهذا مزية عظيمة في إيجاد الفيصل النهائي للحكم النقـــدي، إيجـــاد معيار ما، بالمصطلح الإنساني، غير معروف بحكم التعريف (التقاليد هي مـــا نعرفه). ويواصل إليوت في "بحثا عن آلهة غريبة" استخدام معيـــاره الجديـــد في التحدث عن الأدب الحديث بنوع من الارتباط بالأخرويات يظل باعثا على الحيرة إلى حد ما – مرحبا بجويس بوصفه "المتزمت الأكثر أخلاقية من بـــين الكتاب البارزين الكبار في زمني" ولاعنا هاردي ***Hardy*** ولورانس ***Lawrence*** بسبب هرطقتهما. ولابد أن الإجراء قد حير إليوت بدوره وهو يستعيده.

ومن المفترض بوجه عام أن رفضه السماح بإعادة طبع الكتاب علـــى الإطلاق قد نجم من إعادة التفكير في التعليق الخـــاص بعـــدم رغبتـــه فـــي "اليهود ذوو التفكير الحر" في المجتمع المثالي. غير أن إليوت لم يقدم ذلـــك بنفسه على أنه أحد الأسباب.

في عام ١٩٤٠ كان لا يزال يدافع عن هذا التصريح في المراســـلات الخاصة "لا تتضمن وجهة نظري أي تعصب على أرضية العـــرق، وإنمـــا مجرد إدراك لما قد يبدو وضعا اجتماعيا تاريخيا"(١٥) ودون شك فإنه قد ندم على الاهتمام الذي استقبلت به هذه الملاحظة، ولكن المرء قد يخامره الـــشك في أنه كان خجلا أيضا من غرابة أطوار الكتاب بوصفه عملا نقديا؛ لأنـــه لابد وقد أدرك أنه سلم بانهيار مقولاته بالطريقة ذاتها التي دفعته للهجوم على نقاد القرن التاسع عشر والقرن العشرين حينما يفعلون الشيء نفسه. وبالرغم

(15) Eliot to J.V.Healy, 10 May 1940; quoted in Christopher Ricks, T.S.Eliot and Prejudice (London , 1988) p.44.

من أنه أعلن في مفتتح الكتاب أنه لا يعتبره كتابا من كتب النقد الأدبي، فإن ما كان ينقده في آخر الأمر أعمال أدبية. وفي الواقع فإنه قد أعاد صياغة كتاب أرنولد "الأدب والدوجمائية" *Literature and Dogma* بوصفه "الدوجمائية والأدب" *Literature Dogma and* وكونه قد رفع النقد إلى اللاهوت بدلا من إنزال اللاهوت إلى النقد الأدبي لا يشكل فارقا حقيقيا. بعد عام ١٩٣٤ تشي مقالات إليوت التي كتبها عن كتاب أفراد بجهد مبذول في الوعي الذاتي من أجل العودة إلى تيار الشكلانية المتمثل في الغابة المقدسة، وبالرغم من أنها قد أشبعت بنكهة تأمل نفاذة حول علاقتها بالقضايا الدينية، التي اعتبرها قضايا مهمة، فإنها تميل إلى التركيز على المزايا الأدبية والنواقص بدرجة ما من الاهتمام المتعاطف.

ولا يجسد كتاب "ازدراء العالم " *Contemptus mundi* الحالة الذهنية الملائمة لناقد الأدب، ولقد عانى إليوت تماما، في عقدي العشرينيات والثلاثينيات بوجه خاص من تقدم هذه الحالة.

حاول إليوت باستمرار الالتزام بالفصل الذي ألزم به كتاب "التقاليد والموهبة الفردية" ما بين "الرجل الذي يعاني" و"العقل الذي يبدع" وتبدو الصيغة أشد طزاجة من المفهوم العام. ويردد وصف المقال للإنتاج الفني أصداء تنظيرات بلومسبري عن "الشكل الدال": في التمايز ما بين "العاطفية الشخصية" التي يبدأ منها الفنان و"العاطفة الجمالية". يمكن العثور على خبرات المشاهد في كتاب كليف بل "فن" *Art* (١٩١٣) على سبيل المثال. غير أن إحساس إليوت بهذه العملية المستمرة يصر على نحو لافت بأن الرجل "يجب" أن يعاني وهو مطلب لا يجده المرء، على سبيل المثال في النظرية الجمالية التالية لهيوم ولا حتى عند باوند، وهو ما أعطى المفتاح

للعديد من المعلقين لكي يقصروا صلات إليوت بوصفه شاعرا بأسلافه من القرن التاسع عشر.

وبالنسبة لإليوت فإن الاهتمام بالشعراء الآخرين غالبا ما ألهبه التطابق مع ما تفهم أنه عذابهم في سبيل الإبداع. فإن كولريدج واحدا من تلك الأمثلة، بالإضافة إلى آخرين. في عام ١٩٣٣ كتب إليوت ملاحظة نقدية تصديرا لقصائد هارولد مونرو *Harold Monro*. كان مونرو حداثيا بالكاد، وبوصفه يمتلك مكتبة لبيع دواوين الشعر كان ناشر أنطولوجيا الجورجيين. غير أن هذه التصنيفات لم يعرها إليوت اهتمامه لأنه أحس في شعر مونرو بالعذاب الضروري للشعر، يقول "إنها مهمة الشاعر لكي يكون أصيلا، إن كل ما يتم فهمه عبر التقنية، ضروري بشكل مطلق فقط لكي يقول ما عليه أن يقوله، ولقول ما يملى عليه فحسب لا بواسطة الفكرة - لأنه ليست هناك فكرة - وإنما بواسطة ذلك الجنين المظلم في أحشائه، والذي يأخذ في التشكل تدريجيا في كلام وشكل القصيدة". سوف يقدم إليوت وجهة النظر هذه شارحا إياها شرحا مسهبا في خلاصة "نفع الشعر ونفع النقد" الذي نشر في العام نفسه، ويعاود الجنين نفسه ظهوره في "أصوات الشعر الثلاثة" *The Three Voices of Poetry* (١٩٥٣) حيث يتحدث إليوت حديثا موسعا عن بعض رؤى جوتفريد بن *Gottfried Benn* المتعلقة بـ"الجنين الخامد، الذي هو نواة الإبداع":

في قصيدة لا هي بالتعليمية ولا بالقصصية ولا يدفعها أي غرض اجتماعي آخر، يجب أن ينشغل الشاعر بالتعبير في الشعر... هذا الدافع الغامض... لهو عبء يجثم على صدره ولابد أن يلده ليشعر بالراحة. أو لكي نغير المجاز فيما نقول، فإن هناك جنيا يطارده، جنيا يشعر أمامه بأنه فاقد

الحيلة، لأنه إذ يتجسد في البداية يبدو لا وجه له، لا اسم، لا شيء، والكلمات، القصائد التي ينشئوها نوع من أنواع التعزيم لطرد هذا الجني. ثم يواصل كلامه (متتبعا الخيط الذي رسمه في "التقاليد والموهبة الفردية"): "إنني لا أؤمن أنه من الممكن تعقب علاقة القصيدة بالأصول التي نشأت عنها على نحو أكثر وضوحا". ودون شك فإنه يقصد أن يذهب بهذا الأمر إلى مداه الأقصى، لكنه يصل إلى نصف الطريق فحسب، لأن الشاعر وإن كان ليس بمقدوره أن يفهم إلى أين ستذهب القصيدة فإن الناقد بمقدوره أن يعرف ذلك. تبدو رؤية إليوت كما يلي: إن الثقافة تمنح الشاعر الأدوات التي تصنع منها القصيدة، وإذا استطاع الشاعر استيعاب هذه الأدوات، متبعا سبيل علم وظائف الأعضاء، فإن القصيدة الملفوظة ستكون شعارا للحظتها التاريخية على نحو مطلق (شعارا متعاليا ***Transcendent***)، إذا شئت، طالما أن الإعجاب بها سيكون عبر تاريخي). وسواء تم الحكم على الأدوات الثقافية بوصفها أدنى منزلة من وجهة النظر الأيديولوجية فليس لهذا تأثير على نجاح القصيدة من وجهة النظر الأدبية (أو من المفترض من وجهة النظر العلاجية). ليس للشاعر أن يلوذ بأدوات من خارج لحظته التاريخية، ولنضع الأمر على نحو أكثر دقة، ليس له أن يلوذ بأدوات غير مشروطة بعلاقته برؤية لحظته ذاتها للعالم. من ثم فإن قيمة قصائده تكمن في كونها وظيفة صفاء معداته فقط. "لو كان ماسينيه ***Massinger*** يمتلك نظاما عصبيا برقي ذلك الذي امتلكه ميدلتون ***Middleton***، وتورنيه ***Tourneur***، وويبستر ***Webster*** وأوفورد ***Ford*** لأصبح أسلوبه انتصارا"[١٦]. هذا ينطبق على باتر، الحتمي، القائل بالحسية. وتنشأ عنه الصعوبة نفسها التي يواجهها المرء عند باتر: إذا كان مذعنا إلى

(16) Eliot, The Sacred Wood, p.131.

هذا الحد إلى قوى لا حيلة للشاعر إزاءها فماذا الذي يبقى من أرض لكي يشيد فوقها حكما نقديا؟ بمعنى عام تماما، هذه هي المعضلة التي يبتلى بها كل النقاد المحدثين الذين يرون أن هناك علاقة ما بين الفن والمجتمع، سواء كانوا ماركسيين أو حداثيين. في مؤلفات إليوت دائما ما يتم التعبير عن هذه القضية بوصفها مشكلة الشعر والمعتقد، ومنذ أن "تحول" تفكيره من ١٩٢٣ فصاعدا، تصبح هذه المشكلة – وهي المكان الملائم للأيديولوجيا أو المعتقد في التقييم الأدبي والحكم النقدي – الأحجية الكبرى في نقده. وتظل هذه الأحجية قائمة أيضا، لأن المشكلة كانت تحير إليوت مثله مثل أي شخص آخر. وتكمن الصعوبة في حالته في نقطة تقاطع رغبته في الحفاظ على استقلال الأدب والحفاظ على استقلال النقد ورغبته في أن يعطي شكلا أو جوهرا أو تكملة للأحكام الأدبية، بالرجوع إلى مرجعية دينية، أو أخلاقية، أو مرجعية أية حقول أخرى للقيمة.

كان الهدف من الجدل العنيف في "الغابة المقدسة" هو عزل مناقشة الأدب عن أية اهتمامات خارج أدبية، وهي المراوغة الصحية ***hygenic*** التي ظل أرنولد وكوليردج يفشلان في تحقيق الاقتراب منها، بينما أثني على أرسطو وريمي دي جرمو ***Remy de Gourmont*** لفهمهما الحاجة إليها.

حينما أعاد إليوت طبع الكتاب في ١٩٢٨ لم يهجر مبادئه الشكلية، ولكنه أوضح إيمانه بأن الشعر "ليس لديه ما يفعله فيما يتعلق بالأخلاق والدين والسياسة". بل إنه ذهب إلى مدى أبعد وإن لم يكن أكثر تحديدا في استهلال "إلى لانسلوت أندروز" ***For Lancelot Andrewes*** الذي نشر في ١٩٢٨، والذي صرح فيه برغبته في "أن أفصل نفسي عن الاستنتاجات المستقاة من... الغابة المقدسة". ويعد "بحثا عن آلهة غريبة" مغامرة في النقد

الأيديولوجي بالطبع، ومنصوص "في الدين والأدب" *Religion and Literature* (١٩٣٥) على نحو مسطح أنه "يجب أن يتم إكمال النقد الأدبي بنقد من وجهة نظر أخلاقية ولاهوتية محددة". غير أن هذا القول الفصل قد تم تفصيله فيما بعد كما يلي: "لا يمكن أن تحسم المعايير الأدبية فقط "عظمة" الأدب، ولو أن علينا أن نتذكر أنه لكي نحسم ما إذا كان ذلك أدبا أو لا فليس أمامنا سوى المعايير الأدبية".

وفيما يبدو فإن المبحث النقدي يجب أن يبدأ باختبار الإنجاز الأدبي للكاتب محل البحث، ومن ثم أن نتيح الفرصة لشيء من التقييم الجمالي النزيه قبل أن نعرضه أو نعرضها على الكرسي الرفيع للحكم الأيديولوجي، إذا ما لم يتصادف أن يكون الكاتب "دانتي" فإن كل كاتب سيشار إليه بعلامة الخيبة.

إن الأعمال الاستراتيجية الأكثر تأثيرا في مقالات إليوت عن كُتاب عصر النهضة الذين أبدى اهتماما شخصيا وبحثيا مكثفا بهم على مدى مسيرته هم: مارلو (١٩١٩)، وماسينيه (١٩٢٠)، ومارفل *Marvell* (١٩٢١)، وديفيز *Davies* (١٩٢٦)، وميدلتون *Middleton* (١٩٢٧)، تورنيه (١٩٣٠)، وهايوود *Heywood* (١٩٣١)، وفورد *Ford* (١٩٣٢) ومارستون *Marston* (١٩٣٤). ينتمي هؤلاء الكُتاب إلى عالم ما قبل "تفكك الحساسية" وفي نظر إليوت فإن هذا العالم ما بعد – المسيحي لم يزل، يشق طريقه جيدا، بسبب تفسخ الكاثوليكية الأوروبية، ويبدو أن مشهد الحساسية الشعرية التي تناضل كي تستوعب فضلات الإيمان الأصلي وقد اختلط برؤى دنيوية مختلفة للعالم تهرع كي تسد الفراغ، لهو شيء يمنح إليوت الإثارة كناقد طالما أنه ينبع من حالة يبدو وكأنها تنطبق عليه كشاعر.

أثمرت الاستراتيجية شيئا من النقد الأقل إقناعا، وعلى سبيل المثال ما نراه في حالة كتاب القرن التاسع عشر: بلاك (١٩٢٠)، وبودلير (١٩٣٠)، ووردزورث وكوليردج (١٩٣٣)، وبايرون **Byron** (١٩٣٧)، وييتس (١٩٤٠) وجوته **Goethe** (١٩٥٥). وبحلول القرن التاسع عشر (كما مال إليوت لكي يرى الأمر) اكتمل انتصار الدنيوية بالضرورة، وتحطمت بقوة عدة الحساسية الأدبية وابتدأ تزييف الشعر والنقد بواسطة اهتمامات خارج أدبية. لقد أصبح عزل الشعري لتثمينه أشد صعوبة على الناقد لأن الشعري، للمفارقة، قد تم عزله بالفعل، وأصبح زخرفا في عبوّة مثقلة بالنفايات الأيديولوجية. ولعل درب نقد إليوت للرومانتيكيين وخلفائهم ينفتح أكثر من كونه ينغلق على مدى مسيرته، ويلقى اهتماما أكبر في كل مرة يجدد فيها معرفته بهؤلاء الشعراء، كما تقوى رغبته في تجديد هذه المعرفة كل مرة.

ويعد موقفه من تينيسون موقفا توضيحيا. إذ لم يتعد هذا الموقف الكياسة أبدا، لكن إيماءة الكياسة هذه قد ازدهت باحترام متزايد. كان تينيسون موضوعا ممتازا لهزؤ الحداثيين في السنوات المبكرة، ولقد أسهم إليوت في هذا التراشق اللفظي: إنني أميل إلى اعتقاد أن نظم تينيسون "صرخة من القلب" بيد أنه قلب تينيسون، وقلب لاتيتوديناريان **Latitudinarian**، ويج **Whig**، لاوري **Laureate** فقط.[17] كان تينيسون دقيقا في بناء الجملة، وفوق ذلك كان لصفاته دائما معنى محدد، معنى غير مشوق على الأرجح، غير أن كل كلمة قد عوملت باحترام مميز. وكان لدى تينيسون مخ، (مخ كبير خامل مثل ساعة بيت في مزرعة) وهو ما أنقذه من التفاهة[18]. ولقد افترضت محاضرة برادلي عن "رد الفعل ضد تينيسون" ***The Reaction Against***

(17) T.S. Eliot, "Reflections on Contemporary Poetry" Egoist, 4 (1917), p.151.
(18) T.S Eliot, "Verse Pleasant and Unpleasant", Egoist, 5 (1918), p.43.

Tennyson في عام ١٩١٤ أن سمعة تينيسون لا يمكنها أن تغمر أكثر من ذلك في الوحل، لكن هذا التحليل تحول ليصبح أكثر تفاؤلا. كان ذلك في عام ١٩٢٣ حينما ترسخ مفهوم القرن التاسع عشر عن تينيسون بوصفه (حسب عبارة أودن) أغبى الشعراء الإنجليز، وذلك في كتاب هارولد نيكلسون *Harold Niclson* "تينيسون: جوانب من حياته، وشخصيته، وشعره" *Tennyson: Aspects of his Life, character and poetry* وكتاب هاف. ل. أنسون فوست *Hugh L,Anson Fausset* "بورتريه حديث" *A Modern Portrait*.

من ثم، حين شرع إليوت في الكتابة مرة أخرى عن تينيسون في إحدى المقالات عن "في الذاكرة" *In Memoriam* في عام ١٩٣٦ كان بمقدوره أن يشير ضمنيا إلى أن تينيسون لم يحظ بالتقدير الملائم إلى حد ما، وأن يحول عدوى "الأفكار" التي انتقلت إلى الشعر الفيكتوري في صالح تينيسون:

إن سطح تينيسون مضطرب هنا وهناك مع زمنه، لا شيء لديه يمكن القبض عليه بسرعة سوى إحساسه الفريد والسديد بصوت الكلمات. في ذلك كان يملك ما ليس لغيره. إنجاز تينيسون التقني هو سطحه، وهو ذو صلة حميمة بأعماقه. ما يراه معظمنا على التو في تينيسون هو ذلك الذي يتحرك ما بين السطح والأعماق، وهو ما ليس له أهمية تذكر. عبر النظر ببساطة إلى السطح سيصل معظمنا، على الأرجح، إلى الأعماق، إلى متاهة من الحزن، تينيسون هو... أشد الشعراء الإنجليز حزنا من بين العظماء في المرحلة الانتقالية وهو المتمرد الأكثر بدائية ضد مجتمع هو فيه الملتزم الأكثر كمالا.

في "صوت عصره" *The voice of His Time* وهو حديث إذاعي في راديو *BBC* وبعدها بست سنوات يتم إطراء تينيسون على المنوال نفسه:

"شعر" تينيسون وعبّر، قبل أن يعرف الآخرون، عما كان عليه الموقف العاطفي تجاه التطور في جيله والأجيال التي تلته. إنه الموقف المفعم بالآمال الغامضة التي أؤمن بأنها كانت خاطئة. وليس هذا بالأمر المهم، إذ ما يهم أن تينيسون قد شعر بهذا وأنه عبر عن هذا الشعور، من ثم، يتشكل في "في الذاكرة" تعبير معقد وواسع الإدراك لشكل تاريخي من أشكال الفكر والشعور من مأساة وجلال الحقبة الفيكتورية.

ولو أن الأدوات رثة إلا أن الشاعر قد فعل بها ما في مقدوره أن يفعله على الأقل. وإذا كان هناك اعتراض بأن منهج الحكم هنا يحول الشعر إلى عرض من الأعراض (***symptom***) فإن الرد ممكن، وهو أن شعر دانتي أيضا من وجهة نظر إليوت للأمر، كان عرضا، ولكن حظ دانتي كان طيبا لكي تظهر عليه أعراض الصحة بينما كان تينيسون سيئ الحظ فظهرت عليه أعراض الحمى.

ولا يمكن أن يفوتنا هنا ذلك التطابق الشخصي مع كاتب يضع بصمته بوصفه مؤلفا لمرثية طويلة مكونة من قصاصات غنائية أدمجت معا لكي تشكل نوعا من يوميات الروح؛ المشروع الذي تم استثماره بكامله فيما يثير الشفقة، لأن القصيدة ما إن تستحوذ على قلب الجمهور ستكف عن أن تكون مفهومة. يقول إليوت في مقال عن "في الذاكرة" في عام ١٩٣٦. "يحدث من وقت إلى آخر– عبر شيء من المصادفة الغريبة – أن يعبر الشاعر عن مزاج جيله في الوقت نفسه الذي يعبر فيه عن مزاجه الخاص الذي هو بعيد تماما عن جيله"، وهو ما يمثل، ببساطة، صدى لشكواه هو نفسه، قبلها بخمسة أعوام في "أفكار بعد لامبث" ***Thoughts After Lambeth:*** "حينما

كتبت قصيدة اسمها "الأرض الخراب" قال بعض النقاد الذين استحسنوها للغاية إنني قد عبرت عن "صحوة جيل" وهو كلام فارغ. ربما أكون قد عبرت بالنسبة إليهم عن أوهام صحوتهم هم أنفسهم، ولكن هذا لم يشكل جانبا مما قصدت". الناقد الرئيسي المستحسن الذي كان في ذهن إليوت هو إي. أ. ريتشاردز، وهو واحد من كُتاب عديدين (كان هناك أيضا هربرت ريد) الذين لابد وقد خامرتهم أفكار اقتفاء ريادة إليوت فقط من أجل أن يجدوا عملهم وقد أورد كمثال تحذيري من الوقوع في الخطأ النقدي الذي اقترفه إليوت نفسه. في إحدى المقالات في الكرايتريون التي أصبحت فيما بعد فصلا من فصول كتاب "في الشعر والعلم *Science and Poetry (1926)* نوّه ريتشاردز بأن مؤلف الأرض الخراب قد نجح كشاعر في "أن يُحدث انفصالا كاملا ما بين شعره والمعتقدات برمتها" لقد قصد من وراء هذا إطراء لكن إليوت فهم الأمر بشكل مختلف إلى حد ما، وفي "ملاحظة عن الشعر والمعتقد" *A Note on Poetry and Belief* (١٩٢٧) في الإينيمي *The Enemy* اعترض على المعنى المتضمن بأن قصيدته كانت شهادة على انتصار وجهة النظر العلمية على وجهة النظر الدينية تماما في الحياة الحديثة "إنني لا أرى أن الشعر يمكن أن يفصل على الإطلاق عن شيء يمكن أن أدعوه إيمانا وعليه لا أرى أي سبب لرفض تسمية إيمان إلا إذا كان علينا أن نخلط الأسماء برمتها". لكن الأمر تطلب خلطا بسيطا لنرى الموقف الحرج الذي وضع ريتشاردز إليوت فيه: لأنه إذا دعونا "المعتقد" "فكرة"، بمعنى، أننا إذا امتلكنا وجهة نظر حول طبيعة الخبرة أو معناها، فنحن نعدو مباشرة صوب شرك الأيديولوجيا في الشعر، وهو الشرك الذي صمم نقد إليوت نفسه لكي يتجنبه.

إن مزية المذهب الحسي أنه لا يعطي الفكرة منزلة أعظم من تلك التي لأدوات القصيدة؛ من صورة أو إحساس– وهو الأساس الذي بنى عليه إليوت إطراءه الشهير للشعراء الميتافيزيقيين في عام ١٩٢١ "إمعان التفكير في دون" *A Thought to Donne* كانت تجربة، عدلت من حساسيته. الشاعر هو المستقبل للفكر أكثر من كونه المنشئ له، ويصبح بفضل هذه المزية (ولو أن إليوت عادة ما يتجنب التعبير) ناقدا حقيقيا للحياة. يظهر المبدأ في وقت مبكر جدا في نقد إليوت، في احتفائه بهنري جيمس *Henry James*، كتب إليوت في عام ١٩١٨: "تظهر عبقرية جيمس النقدية في عنفوانها في سيطرته على "الأفكار" وهروبه المربك منها، لقد كان لديه عقل شديد الصفاء لا يمكن لأية فكرة أن تنتهكه"(١٩).

بعدها بعام، وفي إحدى المراجعات النقدية "تعليم هنري آدامز" *The Education of Henry Adams* حيث وضعت حساسية آدامز بوصفه نقيضا غير مرغوب فيه إزاء حساسية جيمس: "هذه الأستاذية يمكن أن نعزوها بوضوح إلى ما يحوزه عقل جيمس من قدرة حسية" سوف يقر الكثيرون بالقطع بأن أكثر أفكارهم توقدا قد واتتهم مع خاصية الإدراك الحسي، ومن ثم فإن أكثر خبراتهم الحسية توقدا كانت "كما لو أن الجسد قد فكر"(٢٠).

هذا المقياس يجعل من السهل استهجان هذا النوع من الاجترار الذي سبق أن اتهم به تينيسون وبراونج في "الشعراء الميتافيزيقيون"، غير أنه ينطوي على خطرين: إنه يجعل من الشاعر ثرثارا، مجرد متشمس في

---

(19) In Memory of Henry James, Egoist, 5 (1918). p.2.

(20) T.S.Eliot. "A Sceptical Partician" . Athenaeum. 23 May 1919. p.362.

الإحساس من أجل خاطر الإحساس نفسه، وهذا بالضرورة ما اتهم به إليوت دون ولافورج، مرتدا عن أحكامه المبكرة في محاضرات كلارك **_Clark_** التي ألقاها في جامعة كمبريدج في ١٩٢٦. أما الخطر الثاني فهو ما ظل إليوت محافظا عليه كي يتمكن من المواجهة إذا انسحب من المبادئ الشكلية لـ"الغابة المقدسة" "لن يكون لدى الناقد أية أسس لكي يثمن قصيدة "تعبر" عن أفكار جذابة بوصفها أفضل من قصيدة "تعبر" عن أفكار متدنية". إنه ولاء تام لرؤية عالم تلزم القصيدة، كما هو واضح، بمطلب شديد الصرامة، وهو في الحقيقة مطلب مضاد غريزيا **_counterinstinctual_** طالما أن كل قارئ للأدب يحتفي بأعمال تعبر عن نطاق من الرؤى أكثر اتساعا من معتقداته أو معتقداتها الخاصة. من ناحية أخرى يجب أن يكون لدى الناقد مساحة من الحرية كي ينبذ قصيدة لمجرد أن رؤاها، ببساطة، غير مقبولة. (كما نبذ إليوت شيللي على سبيل المثال) لأن الأمر، مرة أخرى، محض خبرة عامة، وقد تدخل معتقدات القارئ في صراع مع معتقدات الكاتب إلى درجة تجعل الاحتفاء مستحيلا.

ويعاود الخط الفاصل ما بين المشروع وغير المشروع في إدخال المعتقد إلى مصطلحات الحكم الجمالي الظهور على نحو مستمر في مقارنات إليوت ما بين دانتي وشكسبير؛ مقال عن دانتي يختتم به "الغابة المقدسة" يتبع مقال عن بلاك، ومغزى التجاور واضح – ما بين شاعر كانت الفلسفة جزءا من مناخ عصره، وشاعر كان عليه أن يحتال على نظام ميثولوجي صناعة موطنه (وهو بعبارة أرنولد "لا يعرف ما يكفي"). لقد نجح دانتي أكثر

من أي شاعر آخر في التعامل مع فلسفته، لا بوصفها نظرية،... أو بوصفها تعليقه الخاص أو تأمله، وإنما عبر مصطلحات تتعلق بشيء "مدرك حسيا" *perceived* ولكن المقال الخاص بـ"هاملت" والأسبق في المجلد هو الرفيق الملائم لدانتي، لأن حكم إليوت هناك أن شكسبير يبدو وكأنه قد تأثر بأفكار التقطها من مونتان ولكن لم تكن لديه علاقة حسية كافية مع هذه الأفكار لكي يقوم بتحويلها إلى فن. وبالرغم من أن إليوت كان واضحا تماما في أن خطأ شكسبير لم يكن قابلا للإصلاح إذا ما تم التفكير فيه بروية "لأن مهنة شكسبير كانت أن يكتب المسرحيات لا أن يفكر". كتب إليوت في مقال عن شكسبير ومونتان *Shakespeare and Montaigne* في (١٩٢٥): "لقد كان ذلك حظ شكسبير العاثر". ثم يواصل [كلامه] بعد عامين في "شكسبير ورواقية سينيكا" *Shakespeare and the stoicism of Seneca* "أن يحيا [شكسبير] في فترة من التفسخ والهيولى"، في مثل ذلك الزمن "أي موقف عاطفي يبدو وكأنه سيمنح الرجل شيئا راسخا ما... سوف يتم تبنيه بتوق" من ثم، فقد تنفس شكسبير هواء يمتزج فيه "موقف سينيكا ذى الكبرياء" و"موقف مونتان المتشائم" و"الموقف الميكيافيللي النفعي" كلهم قد تآلفوا معا لكي ينتجوا "الفردية الإليزابيثية".

ويصر إليوت على أن هذا لا يمثل رؤية عالم، لكنه أيضا لا يمكن أن يعول عليه ضد شعر شكسبير، ثم يواصل عقد المقارنة بينه وبين دانتي:

الفارق ما بين شكسبير ودانتى هو أن دانتى كان وراءه أحد أشد أنظمة الفكر تماسكًا، ولكن ذلك كان فقط من حسن حظه، أما من وجهة نظر الشعر فهى مصادفة لا علاقة لها بالموضوع. تصادف أنه فى زمن دانتى كان الفكر

جميلاً وقويًا وخاضعًا لنظام.. ففي شعر دانتي تأييدًا متحمسًا لا يستحقه بمعنى ما، يأتي من حقيقة أن وراءه فكر رجل عظيم ومحبوب كدانتي نفسه هو س. ت. توماس. أما الفكر الذي كان وراء شكسبير هو فكر رجال أقل شأنًا من شكسبير نفسه إلى حد بعيد.. وذلك لم يجعل دانتي شاعرًا أعظم، ولا يعني أننا يمكن أن نتعلم من دانتي أكثر مما نتعلم من شكسبير.

إذ تبدو هذه الطريقة واعدة فيما يتعلق بمشكلة الشعر والاعتقاد، ينجم عنها صعوبات جديدة ومتعددة، بداية من سؤال ما إذا كان دانتي عظيمًا ومحبوبًا للغاية لأنه، في الحقيقة، قد قرأ [توماس] الأكويني. علاوة على ذلك، هناك المعنى المفهوم ضمنًا من أن عظمة شكسبير على نحو ما متصلة بكونه قد أبدى عدم توافق مع وجهة نظر العالم الخاصة بالمذهب الفردي الإليزابيثي، وإذا كان من الطبيعي ألا تنتقد الأنظمة غير المتماسكة نفسها، فإن هذا يعتبر، دون شك، مديحًا لما "فكر" فيه شكسبير.

كرر إليوت محاجته في "تأملات حول المذهب الإنساني" (١٩٢٨) ***Second Thoughts about Humanism*** إذا انتقصت من قدر شكسبير لوجهة نظره العابثة تجاه الحياة، تخرج هكذا من النقد الأدبي إلى النقد الاجتماعي... "إنني أفضل الثقافة التي أنتجت دانتي عن الثقافة التي أنتجت شكسبير، لكنني لا أقول إن دانتي كان الشاعر الأعظم، أو حتى إن عقله كان أكثر عمقًا". في الكتاب الصغير عن دانتي الذي نشره إليوت بعدها بعام ما نصه بوضوح إن القراء مطالبون بقوة بأن يميزوا وجوه الاختلاف ما بين دانتي الرجل ودانتي الشاعر. "إذا كان بمقدورك أن تقرأ الشعر كشعر" يواصل قوله: "فإنك سوف "تؤمن" بلاهوت دانتي تمامًا كما تؤمن بحقيقة رحلته الفيزيقية، بمعنى أنك سترجئ الإيمان أو عدم الإيمان على حد سواء".

"حينما تكون العقيدة، أو النظرية، أو الإيمان، أو وجهة النظر إلى الحياة المعروضة في قصيدة هي واحدة من وجهات النظر التي يمكن أن يقبلها عقل القارئ بوصفها متماسكة، وناضجة، ومؤسسة على حقائق مستقاة من التجربة، فإنها لا تمثل حائلاً أمام متعة القارئ، سواء قبلها أو أنكرها، وافق عليها أو استهجنها، وحينما تكون واحدة من وجهات النظر التي يأباها القارئ بوصفها طفولية أو واهنة (كما في حالة شيلي) فقد تلزم القارئ ذا العقل المتطور أن يختار غالبا بدقة كاملة.

هذه الدعوات إلى معيار للنزاهة قد أدت إلى نوع من التردد إزاء أرنولد طالما أنها تفترض إمكانية أن نفصل ما بين "حقائق التجربة" و"وجهة نظرنا المعينة للحياة".

حينما قام إليوت بتصنيف رؤية العالم، اعتبرها مشروعة فكريا، انقلب الأمر إلى إمكانية أن يصنف رؤيتين فحسب، يؤكد في "تأملات في المذهب الإنساني": "إذا أمكن أن نتتبع كل شيء في الإنسان بوصفه تطورًا من أسفل أو شيئا ما لابد أن يأتي من أعلى، فإنك يجب أن تكون أما مناديًا بالمذهب الطبيعي أو ما فوق الطبيعي" . وفي "الكلاسيكيات والتعليم الحديث" *Modern Education and the Classics* (١٩٣٢)، يقول:

"هناك فرضيتان؛ فرضيتان فقط حول الحياة يمكن الدفاع عنهما في النهاية: "فرضية الكاثوليكي وفرضية المادي". من الناحية الفكرية يدعو هذا الموقف تمامًا إلى الاحترام، لكن المشكلة المتعلقة به هي أنه لا مكان للأدب سواء في رؤية العالم الم فوق الطبيعية الخالصة أو المادية الخالصة".

تكمن نقطة الضعف فى تحليل إليوت لمشكلة الشعر والاعتقاد في رفضه أن يدرك أن الشعر نفسه قد تعوّد أن يؤلف نظامًا اعتقاديًا. لقد تمت قراءة الأدب الحديث دائمًا بوصفه ينطوى على نظام من القيم – لا قيمًا شكلية أو جمالية ببساطة – بل قيم شغلت منطقة وسطى ما بين الحدين القصويين المقبولين فكريًا عند إليوت. وليست تلك القيم أكثر تساوقًا من قيم، قل مثلاً، كل الديانات الحديثة مأخوذة معًا أو كل الفلسفة الحديثة. غير أنها ليست مستوردة من الفلسفة أو الدين، إنها قيم تم التعبير عنها عبر صفات موروثة بعينها للأدب، عبر "التقاليد" كما استقر على فهمها، وكما حاول أرنولد– على سبيل المثال– أن يفسرها فى القرن التاسع عشر.

هذه هى الدلالة الحقيقية لشكلية إليوت، وهى تأخذنا إلى لب فكره: عزلة "الشعر بوصفه شعرًا" حيث الموضوع المواتي للنقد كان هو نفسه حكمًا صادرا ضد قيم الأدب الحديث. وبالرغم من أن المذهب الشكلى كان بمثابة خطوة أولى لرد فعل ضد – حديث ***antimodern*** فإنه أزاح الأسس من أجل المزيد من النقد الأيديولوجي، لقد شطب الموتيفات خارج الأدبية من محكمة الأحكام النقدية، ومن ثم كان إليوت مجبرًا، بدوره، على بناء قاعة محكمة أخرى.

إن فكر إليوت جمع ثلاثة أنواع من أنواع الكتابة: نقده الأدبى، ونقده السياسى والاجتماعى، وشعره. وتكمل الأنواع الثلاثة بعضها بعضًا، لكنها لا تكرر بعضها بعضًا، ويجب أن تتم رؤية كل منها على نحو منفصل قبل أن تتضح الصورة الكاملة. ولو أن النقد الأدبى ينهمك من حين إلى آخر فى

المبحث النظرى، فعملى إلى مدى كبير، ينشغل بشكل رئيسى بما يحتاج الشاعر إلى أن يعرفه، وأن يفكر فيه، فيما يتعلق بأدب الماضى. وتتشد الكتابة الاجتماعية والسياسية، دون شك، إلى التدخل فى الشئون اليومية، غير أن موقفها العقلى والعاطفى موقف نظرى واستفهامي: الاعتزال الفلسفى، البحث اللامتحيز الذي يقوم به الفكر الموضوعي إزاء موقف سياسى موجود هو ما يزعم العصر أنه يتطلبه، على سبيل المثال، لماذا رفض رئيس تحرير الكرايتريون أن ينحاز إلى طرف من الأطراف أثناء الحرب الأهلية الإسبانية بعكس ما حدث فعليا من كل مثقف آخر فى إنجلترا. ويمنحنا الشعر، إذا جاز التعبير، الانحيازات- "شعور" الحداثة ***Modernity*** لدى رجل له مبادئ ومزاج إليوت. إنها انحيازات لا تخضع للرقابة بالكلية ولكنها تشتغل بحرية نسبية فى حيز قد تم الاحتفاظ به بعيدا عن قيود النثر النقدى. على المرء فقط أن يمعن النظر فى الكيفية التى مزج بها إليوت أجناسه الأدبية، وتأثير ذلك المزيج الذى تم إنتاجه، كى يقدر كم كان إليوت بارعا فى الحفاظ علي هذه الأجناس منفصلة.

من ثم، تأتى صعوبة "إثبات" وجود الرؤى المعادية لليهود، على سبيل المثال، التى لم يوضحها إليوت بنفسه على نحو لا لبس فيه. وتنتمى الملاحظة حول عدم الرغبة فى وجود يهود "متفتحى التفكير" فى "بحثا عن آلهة غريبة" إلى قطعة أدبية من التأمل النظرى حول الجماعة النموذجية، وينتمى السطر الذى فيه "اليهودى ***"The jew is underneath the lot" in*** ***Burbank with Baedeker:Blesistein with a Cigar (1919) (the lower-case"j" is Eliot original spelling*** إلى قصيدة مركبة من إحالات أدبية إلى البندقية، وهى من بين أشياء أخرى، إشارة ضمنية إلى مسرحية شكسبير.

وتمثل كل هذه الإحالات إلى اليهود، دون جدال، عرضا من أعراض معاداة السامية، غير أن الجملتين تمثلان نمطين مختلفين تمامًا من التمييـز. إنهما، على الأرجح، قابلتان للدفاع عنهما داخل السياقات التى تظهران فيها، وهما لا يضيفان المزيد إلى "وجهة نظر إليوت فى اليهود" غير أن كتابـات إليوت كلها بالطبع تأخذ مكانها فى القصة الأوسع للزمن الذي عاش فيه، تلك القصة التى تعطينا بعض العناصر التي نحتاج إليها كى نشرع فـى رؤيـة الكيفية التي يشكل بها فكر إليوت وحدة متماسكة.

لقد أخذ التحول الحاسم فى التفكير الحداثى مكانه بالفعل فى ذلك الوقت الذى وصل فيه إليوت إلى إنجلترا عام ١٩١٤. كان ذلـك رد فعـل تجـاه البرجسونية، إذا كان لنا أن نختزله إلى حدث واحد من بين سلسلة أحداث. لم يقترن مبدأ جمالى بالحداثة الأدبية إجمالا أكثر من مبدأ الصورة، ولم يشع التنويه لتقنية ما فى تحديد الرواية أكثر من تقنية "تيار الوعى". وكلاهما قد استمد إلى درجة مهمة من مراجعة برجسون للإبستمولوجيا التجريبية، وخاصة فى "مقال حول المعطيات الآنية للوعي" (١٨٨٩) *essai sur les donnees immediates de la conscience (1889) Matiere et memoire (1896) L Evolution creatrice (1907)* و

ولكن بحلول عام ١٩١٢، وهو العام الذى أعلن فيه باوند عن وجـود مدرسة تصويرية للشعر، كان ت. أ. هيوم *T.H.Hulme*، الحـوارى الأول لبرجسون فى إنجلترا قد بدأ بالفعل فى الانقلاب على الأستاذ.[٢١]

لقـد تـأثر هيـوم بكتـاب.بييـر لاسييـر "الرومـانتيكية الفرنسية" *Le romantisme Francais(1907)* وهو كتاب لاقى قدرًا طيبًا من الاهتمـام

(٢١) انظـر Michael Levenson, A Genealogy of Modernism: A Study of Literary Doctrine 1909-1922 (Cambridge . 1948) . pp.80-102.

فى فرنسا، ويعد هجوما على الانحلال الثقافى. ناقش لاسيير مسألة أن الثقافة الفرنسية قد تم إفسادها بواسطة الرومانسية التى نشأت مع روس "الرومانتيكية الخالصة" ***le romantisme integral*** كما دعاها لاسيير. كان المذهب الرومانسى فى تعريف لاسيير عبادة للفردية، للعاطفية، وللكمالية(*) ***perfectibilism***، وإزاء التعميمات المروعة للأفكار السلبية الرومانسية ***generalizations monstrueuses de L,Idee de volupte passive...***، فلقد ناقش مسألة العودة إلى الكلاسيكية.

ظهر معظم كتاب "الرومانتيكية الفرنسية" فى البداية فى "مجلة الحدث الفرنسية" ***Rev ue de l,Action Francais*** التى كان يحررها لاسيير، لأن الهجوم على الرومانتيكية المتصورة في تلك المصطلحات قد تكامل مع رؤى شارل موراس، زعيم حركة الحدث الفرنسية الذى جعل المذهب الكلاسيكى فى الفن جزءًا من برنامجه السياسى القومى والـ "ضد ثورى".

نمت رؤى موراس السياسية، فى الحقيقة، خارج نطاق نقده الأدبى نفسه: لقد بدأت "الحدث الفرنسية" بوصفها حركة فلسفية تترجم مبادئ النظام الجمالى داخل مبادئ النظام الاجتماعى والسياسى، وضامنى النظام السياسى؛ الهيراركية والسلطة. كتب موراس عام ١٩٢٠[٢٢]: "لقد رأينا الخراب فى حقل الفكر والذوق قبل أن نلاحظ مدى الضرر الاجتماعى والعسكرى والاقتصادى والدبلوماسى الذى ينتج عمومًا من الديمقراطية".

(*) مذهب يقول بأن الارتقاء بالخلق إلى مرتبة الكمال هو أسمى الغايات الأخلاقية (المترجمة).

(22) Quoted in Eugen Weber . Action Francaise: Royalism and Reaction in Twentieth-Century France (Stanford. 1962). P.g.

فى عام ١٩٠٨ أصبح لاسيير ناقدًا أدبيًا لجريـــدة الحركـــة الجديـــدة (سوف يتخاصم فعليًا مع موراس والحدث الفرنسية فى عام ١٩١٤)، وفـــى عام ١٩١١ نشر فيهـــا "فلـــسفة برجـــسون" ***La Philosophie de Bergson*** مطابقًا بين المذهب البرجسونى والمذهب الرومانتيكى ولاعنًا تأكيدهما علـــى الفردية، والشعور، واللاعقلانية، ومهاجمًا برجسون لكونه يهوديا.

احتجت الحدث الفرنسية بعنف في يونيو عام ١٩١٢ علـــى الاحتفـــال العام بالذكرى المئوية لميلاد روسو فى يونيو بواسطة فريق ناشطيها المفعـــم بالشباب، خاصة "البائعون المتجولون للملك" ***camelots du roi***، بسبب أنهـــا أمدت الحركة بالفرصة لكى توضح التآمر ما بين نماذج الثقافة الرومانتيكية والسياسات الليبرالية للجمهورية الثالثة، اللذين ظلا معًا مسئولين عن الانحدار القومى الذى كان قد بدأ مع هزيمة ١٨٧٠ والذى قد وضـــح مـــداه الكامـــل فى مسألة دريفوس[٢٣] ***Dreyfus***.

في ذلك الوقت تقريبا ١٩١١، ١٩١٢، بدأ هيوم، الذى كـــان معجبًـــا بالـــ"الحدث" وحتى خلال فترة حماسه لبرجسون– فى إنتاج مقالاته معـــززًا هو نفسه، العودة إلى المذهب الكلاسيكى.

ويحـــدد "الرومانتيكيـــة والكلاســـيكية" بوضـــوح ***Romanticism and Classicism*** (حوالى عام ١٩١١) تفضيل أصـــحاب المـــذهب التـــصويرى لـــ "الصارم" والدقيق فى مقابل المبهم والعاطفى فى الشعر بوصفه "كلاسيكيًا" ولو أن سلطان "الحدس" البرجسونى استمر يلعب دور المفتاح فى الجماليات العامة.

(23) T.S.Eliot. A Sermon Preached in Magdalen College Chapel (Cambridge, 1948) p.5.

فى فلسفة حزب المحافظين *A Tory Philosophy* (١٩١٢) يضع هيوم – متبعًا كما يقول لاسيير وموراس– رؤية الرومانتيكية الروسوية المعرقة بوصفها "تصور أن أى شيء يزيد من حرية المرء هو فى صالحه" مع نقيضها التام، أى مع الرؤية الكلاسيكية التى تلزم بأن "الإنسان حيوان محدد وثابت على نحو استثنائي، طبيعته مستقرة على نحو مطلق، ويمكن أن نخرج منه أى شيء مهذب عبر التقاليد والتنظيم". بمعنى آخر؛ فبحلول عام ١٩١٢، كان هيوم يعمل بالفعل صوب الموقف الأقصى الذى سوف يأخذه فى "الإنسانيات والموقف الدينى" *Humanism and the Religious Attitude* [نشر أولاً ككتيب بقلم ت. س. هـ. فى النيوآج ١٩١٥-١٩١٦]. ويصبح فيه مبدأ الخطيئة الأصلية أحد مكونات برنامج *Ough- Going* ضد الإنساني. ويتحدث "الرومانتيكية والكلاسيكية" عن "مئات السنين من الرومانتيكية" حيث تبدأ الرومانتيكية فى "الإنسانيات والموقف الدينى" بالضرورة مع عصر النهضة.

لم يتبع فصل إليوت الدراسى فصل هيوم تمامًا لكنه كان مدفوعا بالتيارات نفسها. قضى إليوت العام الجامعى ١٩١٠-١٩١١ فى باريس وحضر محاضرات برجسون فى الكوليج دى فرانس ولقد قاسى المذهب البرجسونى، كما وصف بعدها بعدة سنوات كانت "هداية مؤقتة" إلى المذهب البرجسونى،. ويبدو تأثير برجسون ملموسا فى قصائده الحديثة المبكرة خصوصًا فى الأربع مقدمات موسيقية *Preludes* وأغنية حب لـ ج.أ. بروفروك *The Love Song of J.Alfred Prufrock*. وكلها قصائد كتبت قرابة ذلك الوقت. لكن تأثير برجسون ليس هو التأثير الوحيد بالطبع على تلك القصائد، لأن إليوت قد تأثر عميقًا أيضًا بشعراء القرن التاسع عشر

الفرنسيين الذين عثر على مؤلفاتهم في كتاب آرثر سيمونز ***Arthur Symons*** الحركـــة الرمزيـــة فـــي الأدب ***The Symbolist Movement in Literature*** (١٨٩٩) الذي يعطي بجلاء وصفا باتريا (***Paterian***) شفافا لممارسة الرمزية الفرنسية. وكان إليوت قد قرأه (على الأرجح في طبعته الثانيـــة الموســـعة) في هارفارد أواخر ١٩٠٨. وبإيجاز، ما شكل إليوت كشاعر إلى حد بعيد هو "الرومانتيكية الفرنسية" كما وجدت في نهاية القرن تقريبا.

ومن ثم فحينما عرفه باوند بنقد ريمي دي جرمو، أثناء سنواته الأولى في لندن، وجد أن تصور جرمو عن الأسلوب الشعري بوصفه الانعكاس لحالـــة داخلية متجانسة بالكلية، وجرمو(الذي كان هو نفسه شاعرا رمزيا غير مهم قد أصبح واحدا من المصادر المسلم بها في سمة الجماليات الحسية لإليوت. لقد أوضح جرمو فـــي "مـــشكلة الأســـلوب" (١٩٠٢) أن الأســـلوب منـــتج فسيولوجي وأحد أشد المنتجات ثباتا – وهذه الرؤية تشي بهـــا العديـــد مـــن مقالات إليوت المبكرة، وما هو جدير بالذكر تلك التي عن ماسينيه (١٩٢٠) والشعراء الميتافيزيقيين (١٩٢١). والعبارة "تفكك الحساسية" هي نفسها تردد أصداء اللغة التي استخدمها جرمو في مقاله "عن حساسية جـــول لافـــورج"، المنشور في بداية (١٩٠٤). ولقد جعل إليـــوت مـــن جرمـــو واحـــدا مـــن الأبطال لـــ"الناقد التام" في "الغابة المقدسة"، وفي المقتبس الذي يـــستهل بـــه المقال من "رسائل إلى الأمازون" لجرمو (١٩١٤) تشير إلى أي مدى عنـــد إليوت المبادئ الجمالية لديها أسسها لا في العقل وإنما في الحـــس ***Eriger en lois ses impressions personneles, c,est le grand effort d,un home s,il est sincere***

وورد معادل موضوعي قد عرف بواسطة الـــشعور الـــذي تـــستدعيه القصـيدة من: تحليل الحس يثمر المبدأ النقدي. هذا تجريبي بما فيـــه الكفايـــة

بالنسبة إلى إليوت لأن يكون قادرا على أن يومئ على نحو واسع في "الناقد التام" أن نقده هو نفسه أرسطي ولكن نقد باتر تجريبي بالمعني نفسه بالضبط وأن فشل سيمونز يرجع إلى أنه اتخذ المذهب الباتري بوصفه شريعة أكثر من كونه منهجا.

تقطع "كلاسيكية" إليوت الطريق على هذا التصور كله للممارسات الأدبية، بحيث تصبح ملاءمة المؤلفات الأدبية معًا في هذا الموضع مسألة إشكاليّة. في "فكرة مراجعة للأدب" *The Idea of a Literary Review*، المنشورة في الكرايتريون في ١٩٢٦ يكتب إليوت [ما يمكن أن نري أنه] نوع من المانيفستو: "إنني أؤمن أن النزوع الحديث هو نزوع تجاه شيء، إذا أردنا تسمية أفضل، قد نسميه الكلاسيكية.. هناك نزوع – قابل للتمييز حتى في الفن– صوب إدراك أرقى وأوضح للعقل *Reason* وصوب مراقبة أشد قسوة وهيبة للمشاعر بواسطة العقل"، ثم يواصل تسمية ستة كتب تعطي نموذجًا لهذا النزوع من وجهة نظره (وهي كتب تؤيدها صحيفته): شارل موراس "مستقبل الذكاء" *L,Avenir de l,intelligence* (١٩٠٥) وجورج سورل *Georges Sorrel "Reflexion sur la Sorrel violencev"* "تأملات في العنف" (١٩٠٧)؛ وجوليان بندا بلفيجور(*) *Julian Benda "Belphegor"* (١٩١٨)، وهيوم "تأملات" *Speculations* ١٩٢٤؛ وجاك ماريتان *Jacques Maritain* *"Reflexions sur Intelligence"* "تأملات في الذكاء" (١٩٢٤) وإرفينج بابيت *Irving Babitt "Democracy and Leadership"* "الديمقراطية والزعامة" (١٩٢٥).

(*) هو الشيطان الذي يغوي الناس بالإيحاء لهم بالاختراعات العبقرية التي تجعل منهم أغنياء (المترجمة).

وليس من السهل أن نستخلص من هذه الكتب مبدأ عامًا. ولنأخذ "تأملات"، وهو أكثر الأمثلة وضوحًا، إنه يجمع كتابات كتبها هيوم عبر مسيرته كلها، من مقالات منشورة كتبها تحت تأثير برجسون وكتبه "نظرية الفن" *Theory of Art*، و"الفلسفة ذات التنوعات المكثفة" *The Philosophy of Intensive Manifolds* جنبا إلى جنب مقالات كتبها تحت تأثير وورينجر *Worringer* كرد فعل تجاه البرجسونية ("الفن الحديث" وفلسفته *Modern Art and its Philosophy*، "المذهب الإنسانى والموقف المتدين" *Humanism and the Religious Attitude*). وبالرغم من ذلك فإن قائمة إليوت ذات سمة "شللية": كان كِتاب سورل قد ترجم إلى الإنجليزية على يد هيوم عام ١٩١٦، وتظهر مقدمته للترجمة فى ملحق لـ"تأملات" والمختارات المنشورة بعد وفاته حررها هربرت ريد وهو أحد معاونى إليوت فى كرايتريون؛ وماريتان أحد المساهمين فى كرايتريون، كان قد ساهم مع موراس ومع حركة الحدث الفرنسية كواحد من المنشئين والمحررين لجريدة الحركة العالمية *Revue universelle* التى بدأت فى ١٩٢٠. حينما ترجم كتاب بندا إلى الإنجليزية بعد ظهور مقال إليوت ببضع سنوات، كتب بابيت المقدمة، وكان أحد أساتذة إليوت فى هارفاد، وهو من نال اهتمام إليوت منذ البداية حين كان فى باريس واشترى "مستقبل الذكاء" وقرأه فى عام ١٩١٠ أو ١٩١١ . وبمعنى آخر لم تكن قائمة إليوت للأعمال ذات النزوع "الكلاسيكى" فى ١٩٢٦، مؤشرا على حماس حديث، كتب في *Nouvelle francais revue* نوفل ريفو فرانسيز "أستطيع أن أشهد بأهمية التأثير الذي حظي به تطوري الثقافي". "مستقبل الذكاء" و"بلفجور" (لا يمكن أن أضع جنبا إلى جنب بندا وموراس وكذلك، وفي عصور معينة دون شك لا نستطيع أن نضع المادة والذاكرة جنبا إلى جنب).

وبالرغم من أن نشر القائمة قد تواءم مع عملية إعادة النظر العامة في المبادئ التى أخذها إليوت على عاتقه بعد نشر "الأرض الخراب" فى ١٩٢٢، فإنه كان بالفعل متآلفاً مع مركب القيم التى تعرضها هذه الكتب.

متآلف، تماما، فى الحقيقة، إلى حد إعطـاء فـصل دراسـى عـن الموضوع. و"سلسلة الدروس المتألفة مـن سـت محاضـرات عـن الأدب الفرنسى الحديث ل ت. ستيرنز إليوت، الحاصل على الماجـستير"[٢٤] قـد ألقيت بوصفها جانبا من البرنامج الممتد فى جامعة أكـسفورد عـام ١٩١٦، وهى تبدأ بملاحظة: يجب أن تفهم الحركات العقلية المعاصرة فى فرنسا إلى حد كبير بوصفها رد فعل على موقف القرن التاسع عشر "الرومانسى" وتمثل الرومانتيكية، وفقًا لخلاصة النقاط الرئيسية للمحاضرة الأولـى: "تجـاوزا" فى أى اتجاه. إنها تنقسم إلى اتجاهين: الهروب من عالم الحقيقة، وتكـريس نفسها للحقيقة الوحشية.

لقد نبع تيارا القرن التاسع عشر العظيمان: العاطفية المبهمـة وتأليـه العلم (المذهب الواقعي) من روسو على حد سواء، ويمكن أن نعدد منازعهما الأساسية فيما يلى: إعلاء "الشخصى" و"الفردى"، وتأكيد "الشعور" أكثر مـن الفكر، والمذهب الخيّر *Humanitarianism*: الإيمـان بالخيريـة الأصـلية للطبيعة الإنسانية، والتقليل من قدر "الشكل" في الفن، وتمجيد "التلقائية".

أما خلاصة النقاط الرئيسية لمحاضرة إليوت الثانية "رد الفعـل علـى المذهب الرومانتيكى" ***The Reaction against Romanticism*** فهي تفتتح بـ:

---

(24) Reproduced in A.D.Moody, Thomas Stearns Eliot. Poet (Cambridge 1979), pp.41-9

"لقد شهدت بداية القرن العشرين عودة إلـــى النمـــاذج الكلاســـيكية المثاليـــة *(ideals)*، تلك التى يمكن تمييز خصائصها على عجل بوصـــفها: "الـــشكل" و"القيود" فى الفن، "النظام" و"السلطة" فى الدين، "المركزية" فـــى الحكومـــات (سواء الاشتراكية أو الملكية). لقد تم تحديد وجهة النظر الكلاسيكية، بوصفها إيمانًا بالخطيئة الأصلية بالضرورة. وهي الضرورة اللازمة لانضباط زاهد"، يشرع ما تبقى من سلسلة المحاضرات فى مناقشة محاور؛ القومية، الكاثوليكية الجديدة، والحركة التى تمثلها كتابات موريس باري ***Mauurice Barres,*** موراس، لاسيير، شارلز بيجوى ***Charles Peguy***، وسورل، وفرانسيس جيمز ***Francis Jammes***، وبول كلوديل ***Paul Claudel***، "بعيدًا عن كل من الواقعية والتعبيـــر الشخصى الخالص عن العواطف فى الأدب". وتأثير برجسون الذى تم تلخيص فلسفته تحت عناوين:(١) استخدام العلم ضد العلم (٢) التصوف ***Mysticism*** (٣) التفاؤلية. ***Optimism***

ليست مصادر إليوت فيما يتعلق بالحركة ضد الحديثة فرنسية فحسب، وإنما مصادر متعددة. يتدفق تصور تيارى القرن العشرين؛ المذهب الطبيعى والمذهب العاطفي ***Sentimentalim*** من روسو، وربما يكون قد تم أخـــذهما عبر كتاب بول إلمر مـــور ***Paul Elmer More*** "الأرســـتقراطية والعدالـــة" ***Aristocracy and Justice*** (١٩١٥) الذى قدم له إليوت، بإعجاب، مراجعة نقدية فى "النيوستاتسمان" ***The New Statesman***. ومصدر المطابقة ما بـــين المذهب الكلاسيكى ومبدأ الخطيئة الأصلية قد أتى غالبا من هيوم (الذى لـــم يقابله إليوت فى الحقيقة قط). وبالرغم من أن قائمة القـــراءة فـــى سلـــسلة المحاضرات لم تتضمن أية مقالة من مقالات هيوم (التى لم تكن قد جمعـــت آنذاك) فإن ترجماته لسورل وبرجسون كانت جنبا إلى جنب "مستقبل الذكاء"

و"الرومانتيكية الفرنسية" وكتاب بابيت "أساتذة النقد الفرنسي الحيث" (١٩١٢) *Masters of Modern French Criticism*. كان على إليوت أن يجعل من ثالوث المواقف ضد الحديثة: الكلاسيكية والكاثوليكية والملكية، ثالوثًا شهيرًا حينما أعلن ولاءه الذاتى لهم بعدها بعدة سنوات فى مقدمة "إلى لانسيلوت أندروز" (١٩٢٨) ولقد كانت المقدمة كما هو واضح ذات سمة من سمات موراس: مقال بقلم ألبرت تيبوديه *Albert Thibaudet* عن "جماليات التقاليد الثلاثة" *Le Esthetique des trios traditions* في نوفل ريفوفرانسيز في ١٩١٣ تصف "جماليات" موراس بوصفه: كلاسيكيا، كاثوليكيا، ملكيا. (ولو أن مطابقة إليوت ما بين ملكية موراس والتمركز *centralization* غير صحيحة؛ لأن موراس كان ملكيًا لكنه فضل نظامًا سياسيًا غير مركزى. والبيروقراطية هى إحدى سمات الموقف الليبرالى الذى ندد به موراس، إنها في الجانب النقيض من الاشتراكية العمالية السورلية).

لكن هيوم كان قد عبأ المسألة بالفعل في جعبة واحدة مماثلة فى "فلسفة حزب المحافظين" (١٩١٢)، الذى يبدأ بـ: "إن هدفى أن أوضح فى هذا المقال لماذا أؤمن بالخطيئة الأصلية، لماذا لا أستطيع أن أحتمل الرومانتيكية، ولماذا أنا محافظ من نمط بعينه".

الكلاسيكية، كما يستخدم إليوت الكلمة حينما يشير إلى هذه المجموعة من الكُتاب، هى ببساطة تسمية لرد فعل ضد الليبرالية وثقافتها، وتلك الروح من رد الفعل هى فى الأغلب القاسم المشترك الوحيد لفاشية موراس واشتراكية سورل وتومائية مارتين [نسبة إلى توماس الإكويني]، وإنسانية بابيت وضد إنسانية هيوم، وهو ما يجعل من "الكلاسيكية" مفهومًا سلبيًا بالضرورة.

يعمل الكلاسيكى من أجل تلك الأشياء التى من المفترض أن يتخيل الليبرالى تقدم المجتمع بدونها وهى: التراتبية، والإيمان، والعقلانية الأرقى (بوصفها نقيضا للنفعية)، وسلطة التقاليد، وفكرة عاطفية المكان. يتبع ذلك أن الكلاسيكية تناقض أى شيء يفهم منه أنه يهدد هذه الفضائل، وهنا مكمن ضراوتها.

سوف يشير أحد الأمثلة من قائمة إليوت فى عام ١٩٢٦ إلى كيفية عمل الناقد الكلاسيكى. لقد كتب بندا كتابه: "بلفجور: مقال حول جماليات المجتمع الفرنسي المعاصر" قبل عام ١٩١٤ على الأغلب، غير أنه صدر في ١٩١٨. واستدعى إليوت فيما بعد: "لقد تلقاه البعض منا بوصفه، تقريبًا، بيانًا نهائيًا عن موقف المجتمع المعاصر تجاه الفن والفنان".(٢٥)

يفتتح كتاب بندا بهجمة لاسيرية مألوفة (نسبة إلى لاسيير) على "الرومانسية الفرنسية": "يطلب المجتمع الفرنسى المعاصر من كل الأعمال الفنية أن توقظ فيه العاطفة والإحساس، ويصر على أن يكف الفن عن تقديم أى شكل من أشكال المتعة الذهنية"، وتحدد الفورية، والحدس، والعبادة الرومانتيكية للأصالة بالاسم بوصفها سمات هذا الفن. ويخص بندا برجسون ووليم جيمس (كما فعل بابيت فى "أساتذة النقد الفرنسى الحديث") بوصفهما فيلسوفى هذه الجمالية. هذا الوصف وصف مألوف، لكن السؤال الذى يريد بندا أن يوجهه هو ماذا حدث للثقافة الفرنسية، ومن أين بزغ السعى المسعور للمجتمع الفرنسى المعاصر إلى أن يدفع بالعمل الفكرى إلى نطاق العاطفة؟ أحد الأسباب هو "وجود اليهود"، وهو أحد التفسيرات، ويشعر بندا أن التحليل

(25) T.S.Eliot , "The Idealism of Julien Benda", p.105.

العرقي سوف يؤدى إلى أن تبدو أجناس بعينها وكأن لديها احتداماً متأصلاً في الإحساس، الذى ينمو فى أجناس أخرى فقط على مدى سنوات، تماماً كما أن لدى أصناف من الحيوانات بالطبيعة فيروسا بعينه على الآخرين أن يكتسبوه. ويساعد هذا على التبرير لبرجسون، لأن هناك، كما يبدو، نوعين من اليهود: "اليهودى الأخلاقى المتزمت" وهو اليهودى النهم دائما إلى الإحساس، ولنتكلم رمزيًا: العبرى والقرطاجى، يهوذا وبلفيجور (أحد الأسماء التى وردت فى الكتاب المقدس لبعل)، سبينوزا وبرجسون.

غير أن هذا لا يكفي للتوضيح: "إن لدىّ الرغبة فى أن أقر أن المجتمع الفرنسى الآن ربما يكون قد قذف به فى عنف عبر تأثير اليهود إلى داخل المذهب السكندرى.. لكن المجتمع كان بالفعل سكندريًا". لابد أن ثمة أسبابا داخلية، يدرج بندا شيئًا منها: العملية المستمرة لشيخوخة المجتمعات الطبيعية، وتدني مستوى الثقافة، الذى "قد" يرجع إلى دخول أناس من طبقات مختلفة إلى المجتمع الفرنسى، [محدثو النعمة من التجارة والصناعة والتمويل... إلخ] عقول ذات مزاج متوتر بالفطرة، توارىّ الطبقة المترفة، التطور الهائل للرفاهية فى الحياة الحديثة وهلم جرا. لكن هناك سببًا واحدًا يبدو مسيطرًا بالنسبة إليه، وهو واحد من الأسباب الحاسمة، لماذا تكمن جماليات المجتمع الفرنسى الحالى، كما توصف، فى حقيقة **أن كل من أبدعها من النساء؟**

كل المساهمات الأدبية التى أعلت من قدرها الجماليات المعاصرة هى تلك التى قدمتها النساء إلى حد كبير، والتى تشكل نوعًا من احتكار جنس النساء: غياب الأفكار العامة، وعبادة الملموس والمفصل، وإدراك حسى رشيق وحدسى بالكلية، وحالة قبول للإحساس فحسب، واهتمام مركز على

والذات، الذات الأعمق الأكثر حميمية، والأشد من حيث عدم قدرتها على التواصل... إلخ.

لقد صنعت الجمالية الحديثة كلية من أجل النساء، يناضل الرجال، ويحاول العديد منهم أن يقلدوا أدب منافسيهم، باللأسف، إن عليهم أن يستسلموا، إن هناك درجة من اللاذهنية واللاخجل لن يصلوا إليها أبدًا.

النساء دون تحفظ، يزدرين البنية العقلية للرجل، لقد شيدن العبادة العنيفة للنفس الأنثوية، إنهن بمعزل عن طبقتهن يتزعمن الآن وجودًا مرفها، خلوًا من العمل. يقتل الرجل نفسه بالعمل، ومن أجلهن". إنها المحاجة نفسها التى مؤداها أن الثقافة الفرنسية قد سممت بواسطة نفوذ النساء والدخلاء هى الفكرة الرئيسية فى الأقسام الأربعة: لـ"الرومانسية الأنثوية" *Le romantisme feminine* و"مستقبل الذكاء"

يناقش موراس مسألة أن الأدب "اللا نظامي الغريب" *Meteques indisciplinees* قد أدخله الأجانب إلى فرنسا وخلد تأثيره على يد النساء.

يبدي إليوت تأثير السلسلة المتصلة للفكر "الكلاسيكى" على نحو أكثر صراحة، لا فى نثره النقدى كما يفترض معظم المعلقين- كأنه أمر مفروغ منه - وإنما فى شعره. تتشبع القصائد في "الأرض الخراب" بصور الانحلال الثقافى والاجتماعى، ويشيد المجاز أحيانًا عبر إحالات إلى النساء واليهود. لقد أثير الجدل حول مسألة أن الأبيات "فى الغرفة النساء يذهبن ويجئن، يتحدثن عن مايكل أنجلو" فى أغنية حب لألفريد بروفروك. (التى انتهت فى ١٩١١، بعد زيارة إليوت لباريس بوقت قصير وبعد قراءته الأولى لـ"مستقبل الذكاء") لا تقوم بإصدار أية أحكام على نوعية الحديث الذى

ينخرط فيه النساء، إنه "تحيزهم" هو الذى يؤدي بالقراءة إلى افتراض تفاهة الحديث، لا إليوت(٢٦). ولكن إذا كانت هناك أية فائدة من المبحث التاريخي فهي أنه يعطينا بالتأكيد خلفيات نفترض على أساسها أن إليوت قد تعمد في تلك الأبيات أن يستدعى صورة من صور الوهن الثقافى، بالضبط بسبب أن الأبيات تشير إلى النساء لا إلى الرجال.

أثر التفكير "الكلاسيكى" أيضًا، وبالطبع، على نقد إليوت الاجتماعى ذاته. ولو أن الاختلافات هنا مهمة. لقد ابتُكرت الجماعة النظرية التى وُصفت، بوضوح، فى "فكرة مجتمع مسيحى" ١٩٣٩ كرد فعل على المجتمع الليبرالى. ولقد تم تأكيد النزعة الإقليمية التى تميز شيئا من "بحثا عن آلهة غريبة" ١٩٣٤، و"ملاحظات تجاه تعريف الثقافة" الأكثر اعتدالاً، بوصفها طريقًا أحاديا لجعل "التقاليد" مفعمة بالمعنى فى عصر يتسم بالتعددية. من ناحية أخرى، فإن إليوت لم يكن، بالأساس، قوميًا. لقد كان صاحب موقف يرى أن الثقافة محلية، وأن فاشية موسولينى التي تلائم إيطاليا قد تكون، لهذا السبب بالضبط، (ودون تحقيق أبعد فى الأمر) غير ملائمة لإنجلترا، وذلك في تأمله فى "أدب الفاشية" ***The Literature of Fascim*** ١٩٢٨، وفى أماكن أخرى(٢٧).

غير أنه لم يكن كارهًا للتأثيرات الأدبية عبر القوميات، ويتضح هذا فى الشعر، ولقد شن حملة عظيمة حين كان محررا فى صالح ثقافة أوربية جامعة، متنوعة وفقا للغة والتقاليد المحلية، بيد أنها موحدة بوصفها جزءًا من مدنية النصرانية الغربية ***Western Christendom***. ويعلق إليوت بعد توقف

(٢٦) انظر Ricks, T.S. Eliot and Prejudice, pp.12-24.

(٢٧) انظر T.S.Eliot. "A Commentary" . Criterion, 7 (1928). p.98.

الكرايتريون فى يناير ١٩٣٩، تعليقه الأخيرعلى نهاية عقد في "كلمات أخيرة" *Last Words*: "العقل الأوروبى الذى أخطأ المرء التفكير في أنه قـد أعيـد تجديده ودعمه. قد اختفى من المشهد". وتفتقد كتابة إليوت معظم حدة الصوت التى اتسمت بها حملته فى صالح الكلاسيكية، وتشرع على نحـو متواصـل فى معالجة موضوع "القروية" ***provincialism*** التى هى مسمى لتلك العوائق التى يبتلى بها الشاعر بسبب ظروف حياته.

لا نرى هذه التيمة فى "ملاحظات صوب تعريف الثقافـة" فحسب، وإنما فى معظم نثره فى عقدى الأربعينيات والخمسينيات. وعلـى سـبيل المثال، فإن محاضرة "ما الكلاسـيكى" ***What is a Classic*** (١٩٤٤)، التـي يؤكد فيها مركزية فيرجيل فى الثقافة الأوروبية، هى محاضرة لافتة بـسبب تسليمها بالمشقة التي كان على الشعراء الإنجليز بوجه خاص أن يتحملوهـا فى التوق إلى فكرة الـ"عالمية" الكلاسيكية، يسلم إليوت أن الفترة الكلاسيكية الأقرب فى الشعر الإنجليزى ليست أيضًا أعظم فترة فى الشعر الإنجليزى.

ما هو أبعد من ذلك، يختلف الإيمان المسيحي الذى شكل الرؤى الاجتماعية لإليوت على نحو أعمق عن ذلك الذي لموراس، على سبيل المثال، الذى بـالرغم من مؤازرته الصاخبة للكنيسة الكاثوليكية فى فرنسا كان هو نفسه ملحدًا.

ربما رغب إليوت فى حالة دينية لأسباب شبيهة بتلك الأسـباب التـى رغب من أجلها موراس في حالة دينية وهى أن الحالة الدينية تساعد علـى إيجاد نظام أخلاقى، وعلى قبول ناضج لوضع المرء، على سبيل المثال. لكنه فيما يبدو قد وثق أيضًا في القوة التي تحوزها المـسيحية علـى الانعتـاق بوصفها قوة روحية. ويعطى هذا نكهة مختلفة لضد السامية فى "بحثـا عـن آلهة غريبة" عن تلك التى تتسم بها "الحدث الفرنسية":

إن ضد سامية موراس (قبل سورل) مشتقة من رد فعله على مسألة دريفوس التى لخصت عنده العواقب المدمرة لانشغال الفرد الليبرالى على حساب الجماعة. لقد نال موراس الشهرة أولاً بوصفه رمزًا سياسيًا فى الحقيقة، عندما نشر مقالاً فى الجازيت دى فرانس *Gazette de France* معلنًا هربرت هنرى *Hurbert Henry* المزيف المعتمد للأدلة ضد دريفوس، رجلا وطنيا.

غير أن ضد- سامية "الحدث الفرنسية" مثلت جانبًا من جوانب قوميته المتطرفة، وهو ما صانه موراس إلى حد ما (شانًا حملة ضد قبول برجسون فى الأكاديمية الفرنسية، على سبيل المثال) ومستثمرا فكرة كراهيته المتأصلة للأجانب عمومًا، ولليهود بوجه خاص على أمل جذب موالين من بين الجمهور[٢٨]. وبالرغم من أن إليوت لم يكن ديماجوجيًا أو رجلاً متحزبًا بأى معنى من المعاني فإنه شعر بأن أفكار موراس كان سيكون لها تأثير عظيم ما لم يكن قد جعل من نفسه قائدًا سياسيًا[٢٩].

ويعتبر إقصاء "اليهود ذوى التفكير الحر" من الجماعة النموذجية عند إليوت أولا؛ مهمة من مهامه لأن أعضاء الجماعة يتشاركون فى تقاليد ثقافية ودينية متجانسة، وثانيًا؛ لرغبته فى أن تصبح هذه التقاليد مسيحية. وإذا أخذنا كتاباته دليلا، فإن إليوت لم يكن يكره اليهود (ولو أن هناك بعض التعليقات التى تنتقص من قدر بعض الأشخاص اليهود فى مراسلاته)، كما أنه لم يكن يعتبرهم عنصرًا مفسدًا بسبب كونهم يهودا على وجه الخصوص، إنه، ببساطة، لم يكن يعبأ بهم. حينما لعن البابا "الحدث الفرنسية" فى عام ١٩٢٦، وعين

---

(٢٨) انظر Weber, Action Francaise, p.199 .

(٢٩) انظر T.S.Eliot, "To Criticize the Critic and Other Writings (London, 1965), pp.142-3

"مستقبل الذكاء" من بين كتابات أخرى، فى منشور الكتب المحرمة على الكاثوليكيين (وهو ما أعلن على الملأ ما كان يؤدى بسرية فى ١٩١٤)، انشق مارتان عن الحركة بوصفه كاثوليكيًا. لكن إليوت (بخبث نوعا ما) استغل مذهب الكنيسة الإنجليزية ليدافع عن موراس، إلى حد ما، فى الكرايتريون عام ١٩٢٨ مشيرًا إلى تأثير موراس على تطوره الدينى هو ذاته كمحاجة ضد الافتراض المسبق بأن "تأثير موراس.. هو تضليل حوارييه وتلاميذه بعيدًا عن المسيحية"[٣٠]. وفى عام ١٩٤٨، بعد ثلاثة أعوام من حكم المحكمة الفرنسية على موراس بالسجن مدى الحياة للتعاون مع العدو، صاح [إليوت] بينما كان يقرأ الحكم:[٣١] "هذا انتقام دريفوس" ولقد نشر إليوت ثناء موجهًا إليه في تكريم شارل موراس ***Hommage a Charles Maurras*** في الجريدة الفرنسية أسبكت دي لا فرانس إيه دي موند ***Aspects de la France et du monde***.

وإذا لم يكن وضع اليهود فى أوروبا واضحًا عام ١٩٢٨، فلقد أصبح واضحًا بالقطع بحلول عام ١٩٤٨، غير أن هذا فيما يبدو لم يشكل فارقًا بالنسبة إلى سياسات إليوت التي أعمل عقله فيها.

حينما نصل إلى نطاق نقد إليوت الأدبى سوف نجد أن هذا المركب من الرؤى الاجتماعية والسياسية بكامله، الذي يشكل المرجعية الأساسية لفكره الأولي بداية من قصائده الحداثية المبكرة وصولاً إلى وقت [كتابة] ***Four Quartets*** سوف يشحب إلى نوع من العمل الزخرفي، وتتواءم أحكام إليوت على كتاب بأعينهم، كما يتواءم مخططه العام لتاريخ الأدب إلى حد ما، مع النظرة

(30) T.S.Eliot, " The Action Francaise, M. Murras, nd Mr.Ward", Criterion , 7 (1928), p.202

(31) Weber . Action Francaise, p.475.

"الكلاسيكية" للحداثة. لكن الصلة لم يتم توضيحها، غالبا، أبدًا. وبصفة عامة لا يشجع إليوت القراء على استنتاج دروس ثقافية أوسع من آرائه النقديـــة. (أحد الأسباب هو أنه يبدو أحيانًا وقد غير مساره ليربك من يتبعونه عبر قلب مواقفه من بعض الكُتاب). وبالرغم من أن إليوت كان قد أهدى مجلده عــن دانتى فى ١٩٢٩ إلى موراس، وبالرغم من أن إعجابه بدانتى يعكس تفضيلاً دينيًا واجتماعيًا جليا بالإضافة إلى التفضيل الأدبى، فإن إليوت كـــان حــذرًا دائمًا من أن يجعل من معايير تقديره لدانتى معايير أدبية. ومن الممكـــن أن نفترض أن ثمة دافعًا سياسيًا وراء الانتقاص من قدر ميلتون فى "الـــشعراء الميتافيزيقيون" وفى "ملاحظة على شعر جون ميلتون" ١٩٣٦ ***A Note on the Verse of John Milton*** غير أن المحاجة كانت تتوجه دائمًا صوب أرضـــية التقنية الشكلية الشعرية المحايدة.

من ثم، فحين يلقي إليوت باللوم على معجم ميلتـــون ونظمـــه الـــشعر بوصفه يفاقم من تفكك الحساسية فى الشعر الإنجليزى، فهو يردد، إلى حـــد ما، أصداء تحليل جون ميلتون مورى فى أنه لا عدو "للرومانتيكية" والـــذى ناقش فى مقال قد ظهر قبل "الشعراء الميتافيزيقيون" بستة شـــهور– مـــسألة أن "النظم الإنجليزى المرسل لم يتعاف على الإطلاق منذ العملية الجراحيـــة القاسية التى أجراها له ميلتون، إذ اختطف التقاليد الحقيقية على نحـــو غيـــر متوقع، ومن ثم، ليس هناك فى مقدور أحد، حتى ولا كيتس، ومن هو أقـــل كثيرًا شيللى أو سونيبرن أو بـــراوننج، أن يلـــتقط الخيـــوط مـــرة أخـــرى على الإطلاق.

(إنها سمة مميزة فى علاقته بمورى؛ إذ يشرع إليوت فى إعادة بعث ميلتون فى ١٩٤٧، فمورى هو الناقد الذى يوجه إليه الهجوم لأنه يتبنى وجهة نظر شديدة القسوة فيما يتعلق بتأثير ميلتون).

يمكن أن تتم رؤية نظرية "تفكك الحساسية" التى استخدمت للانتقاص من قدر الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر، بوصفها تنتمى إلى رؤية أوسع للتاريخ الإنجليزى السياسى والدينى، بما فيه من عواقب الحرب الأهلية الإنجليزية (وهو ما أقره إليوت نفسه فى مقاله الثانى عن ميلتون). لكن إليوت نفسه لا يحدد سببًا بعينه للتفكك. وتعبر الاقتباسات التى يقتبسها إليوت من شابمان وبراوننج والتى يستخدمها لتوضح محاجته عن رؤى عالم مضادة بوضوح، غير أن هذه الحقيقة لم تنل سوى اهتمام ضئيل للغاية في باقى المقال، إلى حد أن معظم القراء قد اعتبروا، بوصفه أمرا مفروغا منه، أن الاقتباسات توضح تطورًا فى الأسلوب أكثر من كونها توضح تطورًا أيديولوجيًا، بل إنهم اعتبروا أن المحاجة تعبر عن التغيرات فى طبيعة اللغة المجازية فى الشعر. وعبر افتراض التطابق ما بين الفسيولوجيا والأسلوب التى ترتكز عليه كل فكرة تفكك الحساسية استطاع إليوت بمشقة أن يحدد ما تبين عنه اقتباساته، طالما أن هذا سيعنى انتهاكا لمبادئ الحسيين، أن تنسب الدلالة لما يفكر فيه الكُتاب بوعي لا إلى ما يظهره أسلوبهم من أعراض *symptomising*.

وأخيرًا، بالرغم من أن مبدأ اللاشخصية وتثمين التقاليد قد اتخذ دلالة فوق أدبية فى سياق الرؤية "الكلاسيكية"، فإن القيم فوق الأدبية لم تؤلف جزءًا من المناقشة فى "التقاليد والموهبة الفردية". وبإيجاز، ليست الكلاسيكية فى نقد إليوت الأدبى، على وجه العموم، أكثر كلاسيكية من كلاسيكية ماثيو أرنولد،

ويضرب مفهومه عن الحساسية والممارسة الشعرية، بكامله، جـذوره فـي القرن التاسع عشر. لقد أعمل عقله، في الأغلب، لكي يعيد تشكيل قيم القرن التاسع عشر الأدبية، بلغة رنانة لكلاسيكية جديدة وقورة، كما في حالة المعادل الموضوعي، غير أنه ليس هناك شيء زائف من الكلاسيكية الجديدة في رؤية إليوت للشعر، حتى عدم الرضا عن الحداثة يعد موقفًا أدبيًا حديثًا.

أينما حاد إليوت عن معظم نقاد القرن التاسع عشر، وعن أرنولد على وجه الخصوص والوضوح، نجد هناك قضية الوظيفة الاجتماعية للأدب. لقد اتفق مع أرنولد على أن تقدُم الحداثة لابد أن ينتج عنه انهيار المؤسسات التقليدية للسلطة الأخلاقية "الكنيسة والأرستقراطية الموروثة" لكنه لم يـؤمن بأن الأدب سوف يعوض العنصر المفقود، إن مقولة "سوف ينقذنا الشعر" لهي مثل مقولة إن ورق الحائط سوف ينقذنا حين تنهار الحوائط"[٣٢]. كانت هـذه هي استجابة إليوت حينما ردد ريتشارد صدى سطر أرنولد في "العلم والـشعر" *Science and Poetry* (١٩٢٦)، لقد اعتقد أن ثمة سوء فهم يتعلق بتصور أن الشعر يمكن أن ينجح في أداء وظيفة اجتماعية أو دينية، ولقد أدى ذلك إلـى ما اعتبره السقوط المركزي للفكر الحديث؛ اضطراب الأجناس: حاول الشعر أن يكون فلسفة، وحاول النقد أن يكون نقدًا أخلاقيًا أو فلـسفيًا، وافترضـت الخبرة الجمالية أنها تمثل بديلاً عن الخبرة الدينية (وبالعكس أصبحت الفلسفة أدبية أو ترنسندنتالية، وأصـبح الـدين ذا طـابع جمـالي أو نزاعًـا إلـى الإصلاح..... إلخ).

(32) T.S.Eliot, " literature . Science, and Dogma, " Dial. 82 (1927). p.243.

يكتب مارتان فى "الفــن والدراســة" *Art et Scholastique* (١٩٢٠) "عبر إظهار أين تتأسس الحقيقة الأخلاقية وما فوق الطبيعي الأصلي، ينقــذ الدين الشعر من إيمانه العبثى بأنه قد قدر له أن يغير الحياة والأخلاقيات، إنه ينقذه من خيلاء مبالغ فيه"، ويقتبس إليوت الجملة فى "نفع الشعر ونفع النقــد" في فصل "العقل الحديث". مضيفًا: "يبدو ذلك بالنسبة إلــىّ بمثابــة وضــع الإصبع على نقطة الضعف الشديدة في معظم شعر القــرن التاســع عــشر والقرن العشرين ونقده"، ويبدو فى "العقل الحديث" خجولاً إلى حد مــا فيمــا يتعلق بتعريف هذا الخلط بوصفه "رومانتيكيًا" (والمقال أحد المواضع التــى يمكن فيها الاستفادة من مساءلة مصطلح "رومانتيكى" و"كلاسيكى")، وتظــل فكرة أن الرومانتيكية تشوش التمايزات بندا أساسيا فى الشكوى "الكلاسيكية".

هكذا، ظل إليوت مصرا على معاملة الشعر "بوصــفه شــعرًا" عبــر تطوير معجم نقدى لا يستعير مفرداته من أجناس غير أدبية، وحتى حينمــا شرع فى مهمة البحث عن مكمل أخلاقى لنقده فى منتصف عقد العشرينيات واصل التنويه بهذا المبدأ الجوهرى. وبقــى صــامويل جونــسون *Samuel Jonson* الذى اقتبس منه بوصفه ناقدًا نموذجيًا فى "الغابة المقدسة" هو المحك

يكتب إليوت نقدا كلاسيكيا جديدا فى "تجربة فى النقد": ***Experiment in Criticism*** (١٩٢٩):

يدرك الأدب بوصفه أدبًا وليس شيئًا آخر... إذا قارنت بين نقد هذين القرنين [السابع عشر والثامن عشر] وبين نقد القرن التاسع عشر سوف ترى أن الأخير لم يأخذ هذه الحقيقة البسيطة بوصفها مسلمة.

لقد تعامل النقاد مع الأدب عادة إما بوصفه طرائق لإظهــار الحقيقــة أو لاكتساب المعرفة... إذا قرأت بعناية الخطاب الشعرى الشهير لباتر فــى

"دراسات فى عصر النهضة" ***studies in the Renaissance*** سوف تــرى أن "الفن للفن" لا يعنى سوى أن الفن بديل عن شيء آخر، أن الفن متعهد حفلات لتموين العواطف والأحاسيس التى تنتمى إلى الحياة أكثر من انتمائها للفــن.. إننى أعتقد أن علينا أن نعود إلى كتابات القرنين السابع عشر والثامن عــشر النقدية مرة بعد أخرى لكى نذكر أنفسنا بهذه الحقيقة البسيطة، أن الأدب فــى المقام الأول أدب، طرائق لمتعة رفيعة وفكرية.

تتكرر مقاطع من "تجربة فــى النقــد" بالفعــل فــى "تخــوم النقــد" ***The Frontier of Criticism*** ١٩٥٦، وهى إحدى المقالات الأخيرة لإليــوت ولكن المحاجة فى هذه المرة هى مناشدة لعدم الاستخدام المفرط للعلــم فــى النقد، على المستوى نفسه: "بإمكاننا... أن نضع أية كتابة تقدم إلينا بوصــفها نقدًا أدبيًا موضع السؤال؛ هل هدفت إلى الفهم والاستمتاع؟ إذا لم يكن الأمر كذلك، فلربما يظل نشاطًا مشروعًا ونافعًا، غير أن الحكــم عليــه ســيكون بوصفه مساهمة من علم النفس، أو علم الاجتماع، أو المنطق، أو علم أصول التدريس أو أية مساع أخرى، ومن يحكم عليه هم المختصون لا الأدباء.

هذا الطلاق ما بين النقد الأدبى والنشاطات الفكرية الأخرى لهو واحد من الأسباب المركزية للنجاح الاجتماعى والمؤسسى الذي حازه نقد إليــوت. ومن الواضح إلى أبعد حد، أنه بإمكان النقاد الذين يعتنقون مبــادئ سياســية أو دينية محل خصومة أن يفيدوا من مصطلحات إليوت النقدية دون الحاجــة إلى تتصل أيديولوجى. بإمكان كل أحد أن يتكلم عن "معادل موضوعى" دون أن نؤمن أيضا، وبالضرورة، بعدم كفاءة الشكية الحديثة في رؤيــة العــالم، والصيغة لا تتطلبها، طالما أن إليوت لم يجعل الصلة بين الــصيغة التقنيــة وضد الحداثة واضحة أبدًا فى مقاله. لقد نجح نقد إليوت أيــضًا لأنــه لبــى الحاجة الحديثة والدقيقة لجعل النقد الأدبى نظامًا مستقلاً. ولقد كانــت هــذه

الحاجة نتاجًا لبزوغ الجامعة الحديثة، بأنظمتها المحددة رسميًا وتنظيمها العلمي لإنتاج المعرفة. لم يكن إليوت ناقدًا أكاديميًا. لقد اختار، وهو شاب يافع في لندن متعمدا دربا مغايرا. ولكن في رد فعله تجاه ما اعتقد أنه الخطأ الرئيسي في التفكير الحديث قد أنتج نقدا يمكن أن يتم فهمه بوصفه يقدم نظيرًا على درجة رفيعة من الانضباط للشعر والمنهج النقدي. وإذا بدا أن نقد إليوت ممثلاً للتخصصية والحرفية فقد كان منسجمًا تمامًا مع تقسيم العمل في مجتمع قد تم تحديثه ***modernised***، وخصوصًا مع تقسيم مهام الاستقصاء داخل جامعة تتأسس على البحث. وعلى النقيض من كل ما قد يكون إليوت قد قصد إليه فلقد آلت "مداواة" الخطأ الحديث في مزج الأدب والنقد بالخطابات غير الأدبية، إلى أن يصبح مساهمة غاية فى الأهمية في ثقافة الحداثة ***modernity***.

الفصل الثانى

عزرا باوند

Ezra Pound

بقلم: أ. والتون ليتز، ولورانس رينى

ظل عزرا باوند الشاعر الأشد إثارة للجدل من بين شعراء القرن العشرين بعد أكثر من ربع قرن على وفاته. يفتقر شعره، عند البعض، إلى العمق الفكرى والرنين العاطفى. سوء السمعة هذا الذي يشاع عن شعره هو نتاج لوضعيته غير التقليدية أكثر من كونه نتاجًا لإسهام أصيل فى التقاليد الشعرية، ومن اتبعوا نموذجه فضلّوا به من شعراء عديدين- أمريكيين فى المقام الأول- تاهوا فى طرق جانبية عقيمة. أما بالنسبة إلى آخرين فإن شعره يحتفظ بالطزاجة والكثافة والطاقة الإيقاعية التى لا يضارعه فيها أى شاعر من شعراء القرن العشرين. ويفيد موقفه المستخف بالمقدسات في إعطاء الحافز على إعادة النظر فى المهمة التي قام بها الشعر فى التعجيل بالحداثة، كما يدل وجود العديد من مقلديه على قوة إنجازه المستمرة. أصبح هذا التقييم أشد تعقيدًا حين نمت الخصومة الدائرة حول سياسات باوند، اهتمامه بموسولينى، الذى بدأ فى عام ١٩٢٣م أو ١٩٢٤م (بعد وقت ليس بالطويل من وصول موسولينى إلى السلطة فى أواخر أكتوبر ١٩٢٢). ثم ما تلا ذلك من عداء للسامية فى أواخر عقد الثلاثينيات من القرن العشرين إلى أن تحول إلى عاطفة متقدة مستهلكة. ويبدو أن وضع باوند داخل قواعد مقررة سلفا سيؤخذ دائمًا بحذر، لأن فنه وحياته كانا على الدرجة نفسها من التهور، وبينما يستهجن البعض الخصومة النامية حول باوند معتبرين إياها خصومة تافهة مقارنة بإنجازه، فإن العديدين يرحبون بها بوصفها علامة على تلك الحاجة الماسة الملازمة للقضايا التى أثارتها مسيرته، وهى قضايا

شديدة المركزية في نقطة تقاطع الأخلاقيات والجماليات فى الحداثة المتأخرة، قضايا ربما ليس من الحكمة كبتها بالصمت الجليل المواكب لمنزلة معترف بها. كتب روبرت لويل ***Robert Lowell*** ذات مرة عن موسوليني، ما يمكن أن يقال، بدوره، عن باوند: "كان واحدًا منا فحسب، بالمعنى العادي تمامًا للكلمة".

بالرغم من أن الكثيرين قد يفندون إنجاز باوند الشعرى وأن الجميع سيعارضون اختياراته السياسية، على الأقل في هذه النقطة، فى هذا الزمن، فإن القليلين سينكرون تأثير كتاباته النقدية على تاريخ الشعر الحديث والأدب. وعلى كل حال فإن هذه الكتابات قد كهربت مناخ الآداب الأنجلوسكسونية على مدى عدة قرون، ولا تزال حتى اليوم تمتلك الفظاظة الصفيقة التى تبعث على السرور والضيق فى آن. ومن الغريب أن النقاد مؤخرًا فقط حاولوا أن يقيّموا كتابات باوند النقدية على نحو أكثر نظامية.[١] وهى مهمة هائلة؛ فلقد كتب باوند عبر مسيرته الآلاف من المقالات، والمراجعات النقدية، والنقد المرتجل الساخر، وقطعا أدبية يعبر فيها عن آرائه المتنوعة. ذات مرة عبر عن رأيه قائلاً: "إن عملاً فنيًا واحدًا لهو جدير بأربعين مقدمة. وما يعادل ذلك من الكثير من الاعتذار"[٢]. غير أن نتاج باوند الخاص من الكتابات النقدية كان استثنائيًا بحق.

---

(١) انظر: K.K.Ruyhven< Ezra Pound as Literary Critic (London, 1990): و Ghan Shyam Sing, Ezra Pound as Critic (Basingstoke, 1994) والأخير لا يزيد عن كونه مدحا غير نقدي من نوع عبادة البطل والأول رحلة بارعة في مسيرة باوند بكاملها.

(2) Ezra Pound "The Serious Artist" in Literary Essays of Ezra Pound, ed.T.S. Eliot (New York, 1968) P .41

ويمكن أن نصنف نقد باوند بإحكام، إلى قسمين- كانقسام كل حياته الشعرية – عبر قراره بالاستقرار فى إيطاليا عام ١٩٢٤، وهو القرار الذى أدى إلى تركيزه على القضايا الاجتماعية والسياسية. عوضًا عن ذلك فإن النقد من ١٩١٠- ١٩٢٤ قد كتب خلال تلك الفترة التى كان فيها باوند متورطًا بعمق فى صناعة الأدب الحداثى، حين قاده حكمه المميز إلى تجديد إعلاء منزلة عبقرية جويس ***Joyce***، وفروست ***Frost***، وإليوت ***Eliot***، ووليامز ***Williams***، ومور ***Moore***، وه.د. لوي ***H.D.Loy***، وآخرين. بدأ هذا عبر استكشاف أدب العصور الوسيطة فى "روح الرومانس" ***The Spirit of Romance*** ١٩١٠، ذلك العمل المفعم بالشباب الذى أصبح الآن محل اهتمام الباحثين على نحو رئيسى، وكذلك مقاله واسع النطاق "إننى ألم أوصال أوزيريس" ***I Gather the Limbs of Osiris*** (١٩١١-١٩١٢). تتلو ذلك فترة عنفوان المذهب التصويرى ١٩١٢- ١٩١٣، والحركة الدوامية (١٩١٤-١٩١٥) بالإضافة إلى تأملاته المبكرة فى الأيديوجرام(*). فى هذه السنوات يبعث معدل سرعة تطور باوند على الارتباك.

لا حجم وبراعة ما نشره هو المذهل فحسب وإنما مدى معاصرة هذه الإصدارات غير المصقولة، الطريقة التى يستجيب بها لتعدد السياقات، تجعل القارئ المتأخر الذى يقارب المقالات الآن، وبعد أكثر من ثمانين عامًا على نشرها للمرة الأولى، يشعر بالصعوبة إزاء تقييم أهميتها. تقرأ المقالات، على الأغلب، وكأنها منذ السطور الأولى تقارير حربية في معركة من نضال جدلى متسع، غير أن منطق المناوشة الفردى حينما يبرق من خلال الدخان وغيام المعركة، "ضباب الحرب" هذا المشهور بسوء السمعة، يبدو، للغرابة،

(*) الأيديوجرام صورة أو رمز يستعمل في نظام كتابي ما كالهيروغليفية أو الصينية. (المترجمة)

عصيا على القبض. طالما وضع التاريخ الأدبى، فيما بعد، باوند فى قالب دور المعلم الاستراتيجى، من يخطط لحملاته بعناية ويديرها. والحقيقة هى أنه كان أكثر من ذلك بكثير مثله مثل قائد مدفعية فى ساحة قتال، يستجيب على نحو خاص للاحتمالات المتغيرة التى ستتضح دلالاتها بعد وقت طويل، بعد أن تنتهى المعركة. لقد كان باوند تكتيكيًا (واضع خطط) بارعًا على المستوى الأدبي، أرهفت مواهبه التكتيكية عبر بصيرته ذات الدهاء داخل نظام من المؤسسات تؤلف الأدب بوصفه حقل إنتاج ثقافى، ولقد كانت لديه القدرة المتوقدة التى مكنته من أن يرى كيف يمكن للضرورات المتصارعة التى تقود المؤلفين، والناشرين، ورعاة الأدب، والمحررين، والقراء، وتجار الكتاب وجامعيها أن تلتقى عند نقطة أو تتداخل فى طرائق قد تسمح بتشييد أبنية مؤسسية بديلة، ربما هشة لكنها مصممة لوظيفة بعينها، يمكن عبرها أن يتم إنجاز عمل الحداثة. نتيجة لذلك تختلف كتابات باوند النقدية عن كتابات الكثيرين من معاصريه. إنه يمنحنا، لا تلك التأملات الهادئة التى يمنحنا إياها هنرى جيمس ***Henry James***، ولا الاستجابة اليقظة التي تمنحنا إياها فيرجينيا وولف ***Virginia wolf***، وإنما ذلك الجدال المنفعل المستفز أحيانًا، والباعث على البهجة، أو الاستثارة أو السخط أحيانا أخرى.

ولا تكمن القيمة الباقية لكتاباته النقدية فى كمالها أو في انتهائها، ولا فى عباراتها القاطعة المدروسة، وإنما تكمن فى انفتاحها المتشظى؛ إنها متصدعة على الدوام وبالرغم من ذلك فهى استجابة، تتسم بالتحدي على الدوام، للتطورات الأدبية، والثقافية، والمؤسسية الجديدة، فى الوقت نفسه. إن محاولتها منقوصة، لكنها مصرة على تأمل منزلة فن الشعر والأدب فى عالم كان يتغير بسرعة مذهلة.

حينما انتقل باوند إلى لندن في أواخر عام ١٩٠٨ انخرط في دوامة متروبوليتانية خارج عوالم عظيمة الاختلاف، عوالم متصارعة ومتنافسة في الأغلب، أتى بتجربته المحدودة إلى هذه الدوامة؛ وهي تجربته غير المتجانسة بالقدر نفسه. كانت خلفيته المحافظة من الطبقة الوسطى تعادل موقفه البوهيمي النابع من قراءاته الأدبية إلى حد كبير. ووسعت تجاربه في التعليم في كلية هاميلتون ***Hamilton College*** وجامعة بنسلفانيا ***University of Pennsylvania*** من آفاقه لتتضمن عالم الثقافة الأكاديمية البازغ. تولى وظيفة أكاديمية في كلية واباش ***Wabash College*** في كروفولدزفيل ***Crawfordsville Indiana*** استمرت لوقت قصير وكانت محبطة بالنسبة إليه، وشرع في رحلة إلى فينيسيا ثم إلى لندن. كرس سلسلة المحاضرات التي ألقاها في مدرسة الفنون التطبيقية في لندن ***London Polytechnic*** للشعراء البروفينيسين وسرعان ما وضعته في دائرة اهتمام أوليفيا شكسبير ***Olivia Shakespear***، وهي روائية موهوبة، ولو أنها لم تكن مهمة، كانت متزوجة من محام ولاية ناجح. نال باوند من خلالها فرصة الدنو من عالم أدبي ضم شاعرا طالما أعجبه أكثر من أي شاعر آخر وهو و. ب. ييتس ***W.B.Yeats***، ولم يمر وقت طويل حتى نشر قصيدته الأولى في الإنجليش ريفيو ***The English Review*** التي كانت جريدة بارزة حينذاك تحت رئاسة تحرير فورد مادوكس فورد ***Ford Madox Ford*** ، وبالرغم من ذلك فإن أخطر واقعة حدثت له في حياته في السنة الأولى التي أمضاها في الخارج لم تقع في لندن وإنما في باريس، حيث توقف في إيطاليا في طريقه إلى عطلة كان قد خطط لها، في مارس ١٩١٠، والتقى هناك بمارجريت كرافنز ***Margaret Cravens*** وهي أمريكية في الثلاثين، كانت تدرس الموسيقى وتتذوق طعم الملذات البوهيمية الثرية. على التو تقريبا عرضت عليه أن تصبح راعيته، ولفترة دامت ما يزيد على السنتين بقليل (حتى انتحارها في يوليو ١٩١٢) زودت كرافنز

باوند بـ ٢٠٠ جنيه إسترلينى (أو ألف دولار) كل عام[٣]. كانت المصدر الرئيسى لدخل باوند، ولولا ذلك ربما لم يستطع أن يعيش. كان لهذه الرعاية تأثيرات عدة على باوند. لقد حررته من مطالب السوق المعاصرة للشعر، وسمحت له أن يواصل تطوره الخاص. ولكنها شجعت أيضًا ذلك الجانب من تفكيره الذى دان بالكثير لدراسته الطويلة للثقافة البروفانسية، وهو رؤيته بأن الشعر يزدهر على نحو أفضل فى عالم أرستقراطى، ما قبل حديث بالضرورة، غير ممسوس بالحاجات الرأسمالية الملحة والخشنة.

بعد عودة باوند إلى الولايات المتحدة التى طال بقاؤه فيها بسبب المرض (يونيو ١٩١٠- يوليو ١٩١١) قفل عائدًا إلى لندن. حفزته العودة على أن يشرع جديًا فى الكتابة النقدية. ولقد قام بذلك، إلى حد ما، بدافع من كسب المال، ففى حين وفرت له إعانة كرافنز دخلاً معقولاً ظل الأمر يتطلب ما يكمل هذا الدخل، لكى يتمكن من أن يتدخل على نحو أكثر فاعلية فى المناظرة الأدبية المعاصرة إلى حد ما، خاصة ما يتعلق بالشعر. لكن الحقيقة أنه لم يكن هناك مناظرة ينخرط فيها فى لندن تقريبًا، كان جمهور الشعر هزيلاً، والـ ٣٠٠ إلى ٤٠٠ كتاب، التى كانت تنشر سنويًا ظلت هامدة فى أماكنها، دون أن تقرئ على مدى واسع. ناشرون مثل إلكن ماثيو ***Elkin Mathews***، تعرفه اللافتة الموضوعة على دكانه فى شارع فيجو بوصفه "بائع النسخ المختارة والنادرة فى الآداب الجميلة"، استجاب لذلك الانحدار عبر إنقاص عدد النسخ، واستخدام ورق وطباعة أفضل وأغلفة أفضل من حيث الاختيار لكى يمنح لكل كتاب حالة الندرة الأرستقراطية الأنيقة التى قد تروق جامعى الكتب حتى إن لم يكونوا قراء. نشر باوند كتبه الثلاثة الأولى

---

(٣) انظر Omar Pound and Robert Spoo,ed.. Ezra Pound and Margaret Cravens: A Tragic Friendship, 1910-1912 (Durham,1988)

لدى ماثيو فى لندن "أقنعة" *Personae* (١٩٠٩) و"ابتهاجات" *Exultations* (١٩٠٩) و"أغان مرحة" *Canzoni* (١٩١٠)، وكانت جميعها من ذلك النوع. طبع ماثيو النسخ فى مطبعة شيزويك *Chiswick*، المطبعة "الرفيعة" أو الفاخرة، وخفض من عدد النسخ لتبلغ ١٠٠٠ نسخة، ومن بين هؤلاء قام بتجليد ٢٥٠ نسخة فقط. غير أن إحساس ماثيو بسوق الشعر كان صائبًا بكل معنى الكلمة كما يظهر عبر دليل آخر.

فى فبراير ١٩٠٩، أسس جالواي كيل *Galloway Kyle* جمعية إلقاء الشعر *Poetry Recital Soceity*، وكان الغرض منها فى البداية أن تشرع فى إصلاحات بسيطة تتعلق بطريقة الإلقاء، لكن سرعان ما وسعّت نطاق اهتمامها وغيرت اسمها إلى جمعية الشعر *Poetry Soceity*. أصدرت الجمعية فى يوليو ١٩٠٩ "الجرنال" *Journal*، وسرعان ما غيرت اسمه إلى "الشعرى" *The Poetical* فى أكتوبر ١٩٠٩، وبعدها إلى الجازيت الشعري *The Poetical Gazette* فى فبراير ١٩١٠، وهى عبارة عن نشرة أدبية سجلت فيها قراءات الجمعية وأمسياتها. وتبعًا لأحد المؤرخين فقد كانت الاحتفالات، إلى حد كبير، "مسوغًا لتغييرات اجتماعية" و"تكبرا لا صلة له بالموضوع"[٤]. ولكن فى أواخر ١٩١١ قبلت الجمعية، دون توقع، العرض الذى اقترحه هارولد مونرو *Harold Monro* وهو أحد أعضائها، المتعلق بإصدار دورية شهرية مخصصة للمراجعات النقدية للشعر. (يتحمل مونرو كل النفقات وأية أرباح فى نهاية العام ستؤول للجمعية بوصفها حقًا لها). كان على مونرو أن يحرر الدورية بينما تضمن الجمعية مبيعات ١٠٠٠ نسخة، وهو الرقم نفسه الذى تبناه ماثيو فى مطبوعاته.

---

(٤) Joy Grant. Harold Monro and the Poetry Bookshop (London.1976). P.36 وأنا مدين لرواية جرانت في نظرتي لمونرو على مدى المقال.

كان مونرو (١٨٧٩-١٩٣٢) قد تلقى تعليمه فى مدرسة رادنى العامة **_Radney public school_** وكلية **_Caius_** كايوس فى كمبريدج، ابـن لمهنـدس مدنى ناجح، ورث ما يكفل له استقلالاً ماديا معتدلاً. بعد عام تـشاجر مـع الجمعية المحافظة، وفى ١٩١٣ واصل طريقـه ليؤسـس جريـدة "الـشعر والدراما" **_Poetry and Drama_** التى دامت لسنتين (١٩١٣-١٩١٤)، وأكمل الجريدة الجديدة بمكتبة مونرو الخاصة ببيع كتب الشعر، وهى المغامرة التى كانت أكثر بقاء ودامت حتى ١٩٣٥. لم تتلق أية مغامرة من تلك المغامرات دعما حسبما روت زوجة مونرو، وهي تسترجع الأحـداث: لقـد اعتمـدت المكتبة دائمًا فى بقائها على... "التمويل الذى كنا قـادرين علـى تـوفيره"، انطبق الشيء نفسه على "الشعر والدراما"[٥]. لكى يحيا الشعر فـى القـرن العشرين فإن الأمر يحتاج إلى رعاية راع. غير أن ذلك، بـدوره، يفـرض مشكلات أخرى. فالرعاية بالضرورة شكل ما قبـل حـديث مـن التبـادل الاجتماعى ذى سمة تعسفية ومتقلبة الأطوار، فيما يبدو - فبأى معيار يـتم انتخاب شخص ما ليصبح متلقيًا للرعاية؟ هل هو سوء طالع فحسب؟ هل هو نتاج لصداقة شخصية؟ إن هذا ليتعارض مع المزاج النخبـوى والأعـراف اللاشخصية المتعلقة بالتقييم، وهي مـا يميـز الأنظمـة المهنيـة الحديثـة والمتخصصة. لقد نجم عن ذلك مشاكل عميقة، أيضا. فعلى سبيل المثال، كان بإمكان مونرو أن يمد جريدته ومكتبته بما يكفى ليـدعمهما، لا بمـا يكفـى ليساعد الشعراء أنفسهم، وبدا الأمر وكأن البديل الوحيد هو استراتيجية الكين ماثيو، الذى استبدل بالقراء النشيطين جامعي "النـسخ المختـارة والنـادرة"

---

(٥) Alida Monro, خطاب نشره إلى رعاة The Poetry Bookshop, june1935, اقتبسه جرانت في Harold Monro,p.165.

الأثرياء، ولكن أيًا ما كان الربح فهو يؤول إلى ماثيو لا إلى الشعراء. هذه أمثلة على الضرورات المتصارعة التى حكمت الشعر بوصفه مؤسسة، على الأقل كما خبرها باوند فى أوائل ١٩١٢.

يمكن أن نتتبع استجابة باوند المنقسمة فى نقده المعاصر. بدأ باوند، بداية من أواخر نوفمبر ١٩١١، يكتب باطراد للنيو آج ***the new age*** وهى الجريدة التى تم تمويلها بواسطة أعضاء منشقين على جمعية الفابيين ***Fabian Society*** ورأس تحريرها ألفريد ريتشارد أوراج ***Alfred Orage***. وكرست نفسها لتأسيس النقابة الاشتراكية ***Guild Socialism***، وهي خليط مضطرب من الأفكار تحث العمال على أن يستعيدوا كرامة العمل عبر الرجوع إلى بنية النقابة (وليس إلى بنية الاتحاد) كانت التغطية الثقافية للجريدة أكثر انتقاء، تستضيف مختلف الآراء، وتلقى باوند ٢١ شلنًا (ما يعادل جنيهًا إسترلينيًا) عن كل مساهمة. وهو مبلغ لم يكن حقيرًا ولو أنه أبعد ما يكون عن السخاء أيضًا. بلغ متوسط كسب العامل الصناعى البالغ، فى عشية الحرب العظمى، ٧٥ جنيهًا إسترلينيًا سنويًا، أو على وجه التقريب جنيهًا إسترلينيًا وخمس شلنات أسبوعيًا، بينما بلغ متوسط الدخل السنوى لطبقة متقاضيى الرواتب حوالى ٣٤٠ جنيهًا إسترلينيًا[٦]. لم تكن مثل هذه التمايزات غير ذات صلة بباوند، لقد كان يتودد إلى ابنة أوليفيا شكسبير، ومنعتها أسرتها بحسم من الزواج حتى يتمكن باوند من أن يثبت أنه يتقاضى دخلاً يعادل ٥٠٠ جنيه إسترلينى فى العام.

(6) Arthur Marwick. The Deluge (Boston 1965) P.23. Citing Arthur Lyon Bowley. The Division of the Product of Industry (Oxford. 1919). p.18

بمعزل عن الـــنيو آج الأسبوعية، حيث ظهر ثمـــانى عـــشرة مـــرة فى عام ١٩١٢، أسهم باوند أيضًا إســـهامات مجانيـــة فـــى البـــوتري ريفيـــو *poetry review* التى رأس مونرو تحريرها. فى عام ١٩١٢، مثل أربع مرات فى أعداد فبراير، ومارس، وأكتوبر: مجموعة من ثمانى قصائد، ومقال نقدى يقدمهم (مقدمة نقدية، مراجعة نقدية لكتاب، وتعليق استهلالى على مجموعـــة من القصائد لشاعر آخر كان باوند قـــد اختـــاره). بالإضـــافة إلـــى هـــاتين الدوريتين، تلقت واحدة فقط اهتمامًا متواصلاً من باوند فى عام ١٩١٢، ثم لم يدم اهتمامه بها إلى وقت متأخر فى العام نفسه هى "شـــعر" *poetry*، وهـــى دورية شهرية جديدة كانت قد صدرت فى شيكاغو، وأصدرت أعدادها الأولى فى أكتوبر. نشر باوند ثلاث مرات فى "شعر" في عام ١٩١٢: قصيدتان فى عددها الأول (فى أكتوبر ١٩١٢)، ومراجعة نقدية لكتاب فى عـــددها الثـــانى (نوفمبر ١٩١٢)، وتعليق استهلالى مصاحب لـــبعض قـــصائد رابنـــدرانات طاغور فى عددها الثالث (ديسمبر ١٩١٢). قام بتمويل "شعر" مجموعة مـــن مائة متبرع، تم استدراج دعمهم لها عبر ذلك الذى لا يكل؛ هاريت مـــونرو *Harriet Monroe*، وخلافًا للبوتري ريفيو كان بإمكـــان "شـــعر" أن تمـــنح مكافآت بسيطة. مع وصولها إلى المشهد منحت باوند إمكانية أن يستغنى عن مساهمته فى جريدة مونرو، ومن ثم اختار ذلك. حينما واصل مونرو إنـــشاء وتحرير" الشعر والدراما" (١٩١٣-١٤) خلفًا للبوتري ريفيو قدم فيها باونـــد ثلاث مساهمات فحسب على مدار سنتين.

أهم مقال لباوند فى الفترة السابقة لابتكار المذهب التصويري الشعرى هى "ألم أشلاء أوزيريس" الذى ظهر فى النيو آج فى اثنتى عشرة حلقة مـــن نوفمبر ١٩١١ حتى فبراير ١٩١٢. وفى الحقيقة فإن المقال ليس مقالاً نموذجيًا:[٧]

(7) Ezra Pound. "I Gather the Limbs of Osiris " in Ezra Pound's" Poetry and Prose. ed. Leah Baechler.James Longenbach, and A.Walton Litz (New York. 1991).

إذ تتناوب فيه مقاطع نثرية مع مقاطع منظومة، والمقاطع المنظومة عبارة عن ترجمات باوند للشعراء البروفينسيين مثل أرنو دانييل *Arnaut Daniel* أو الشعراء الإيطاليين مثل جيدو كافالكانتي *Guido Cavalcanti*. ودانتي. وإذ تؤكد هذه البنية بوضوح استقلال النشاطات النقدية الإبداعية، فإنها تقدم أيضًا تفاوتًا فى نبرة المقال، تذبذبًا قلقًا ما بين اللازخرفة الشاحبة للقصائد وعدم التكلف الحديث للنثر. توجه المقال إلى قراء متعلمين: "لديهم ذوق سياسي وثقافي راق، تكمن لديهم القابلية لتلقى محاجاتها"، ولكى يطمئنهم باوند إلى أنها ستروق لهم فقد تبنى أسلوبين يسودان على نحو أكثر فى تلك الفترة.

يشتق أحد هذين الأسلوبين من الخصومة الطويلة، التى ثارت مؤخرًا حول الفن والحياة، وترجع أصول المناقشة الواسعة إلى قرنين تقريبًا، وتعود القهقرى إلى التأسيس الفعلى للجماليات الحديثة على يد شافتسبرى *Shaftesburry*، وباومجارتن *Baumgarten*، وكانت *Kant*. كتب الشاعر الفرنسى تيوفيل جوتييه (*Theophile Gautier*)، "مقدمة" روايته "مدموازيل دى موبيه" (١٨٣٦) *Madem* وصاغ فيها التعبير الكلاسيكى لأحد القطبين القصويين فى الخصومة، معلنًا الاستقلال القاطع "الفن للفن"، ومن وجهة نظر جوتييه فإن الفن معارض بالكلية للمنفعة والحياة. وسوف يحفز نقاش جوتييه تأملات أكثر غورًا لبودلير فى مقالاته الشهيرة عن "المبدأ الشعرى"

وكل الإشارات التالية سوف يتم الإشارة إليها في المتن ولمساعدة القراء على تحديد vol.1 موقع الاقتباسات فإن "أ" و"ب" يستخدمان لتعيين أي عمود من العمودين تظهر فيه الاقتباسات.
الذي ظهر للمرة Prolegomenaمفاتيح المقال الأخرى من هذه الفترة هو "أغان مرحة"
وقد أعيد طبعه ,Poetry Review.1.2 February 1912pp.72-6الأولي في البويتري ريفيو
وكل الإشارات التالية سوف Ezra Pound"s Poetry and Prose.vol.1.pp.59-63 الآن في
يتم الإشارة إليها في المتن: الاقتباسات من هذا المقال لن يتبعها الإشارات إلى الأعمدة طالما أن النص قد طبع في الأصل على الصفحة بكاملها.

(*The Poetic Principle*) (١٨٥٠)، و"ملاحظات جديدة عن إدجار بو" (*New Notes on Edgar Poe*) (١٨٥٩) وسوف يرتحل عمل كل من المؤلفين عبر الوساطة الإنجليزية لكى يعاود الظهور فى أعمال روسكين *Ruskin*، وباتر *Pater*، وسوينبرن *Swinburne*، ووايلد *Wilde*(٨)، عبر طرائق معقدة. ولكن بحلول العقد ١٨٩٠ كانت هناك نقلة ملموسة فى توازن الرأى. ألقت محاكمة أوسكار وايلد وإدانته فى ١٨٩٥ الشك على تصور الفن للفن، بينما شهدت الفترة نفسها صعود هنرى برجسون ونظرته الفلسفية التى تفترض وجود قوة حياة (*Life Force*) فى مقابل، أو متعالية على، آلية وجبرية العلم المتقدم. فى بريطانيا الإدواردية على وجه الخصوص، كان هناك أيضًا جيشان يتعلق بالاهتمام بعمل صمويل بوتلر (*Samuel Butler*)، الذى كان تأكيده على "الحياة" و"الإرادة" قد أصبح مركزًا لمناقشة مجددة حينما صدرت روايته "طريق الجنس البشري كله" (*The Way of All Flesh*) (١٩٠٣)، بعد وفاته. ولقد روج برنارد شو لأفكاره فى "الإنسان والسوبرمان" (*Man and Superman*) عام ١٩٠٤. وبحلول عام ١٩١٢، كما شكا ت. إى-هيوم *T.E.Hulme* "كان كل الفضلاء من الناس يرفعون قبعاتهم ويخفضون أصواتهم حينما يتحدثون عن الحياة"(٩).

ويلجأ باوند فى "ألم أشلاء أوزيريس" إلى رد الفعل الشائع المتزايد إزاء طقوس العبادة الفيكتورية المتأخرة للفن والانحلال والاعتناق المتحمس لهذا التصور الغامض "الحياة"، على المنوال نفسه. ويعلن باوند مبكرًا فى

---

(٨) حول هذه الخصومة الكبيرة انظر: Gene H.Bella-Villada, Art for Art's Sake: (Lincoln, Nebr.,1966).

(9) Quoted in Jonathan Rose, The Edwardian Temperament, 1895-1919 (Athens, Ohio, 1986) P.74 وانظر المناقشة الكاملة لروز في "The Meaning of Life " pp.74-116

مقاله: "إننى أكثر اهتماما بالحياة، أكثر من اهتمــامي بــأى جانــب منهــا". (٤٥ ب) وعلى الرغم من صعوبة أسلوب الشاعر البروفنسى أرنو دانييــل، فقد أثنى عليه لأنه يصور "حياة العصور الوسطى كما كانت عليهــا".(٥٠ أ) "لابد للشعر أن يكون، ولو لمرة، أكثر توقًا لأن يصبح جزءا حيويا من الحياة المعاصرة (٦٩ أ) ويكتــب باونــد فــى مقــال متــزامن "مقدمــة نقديــة" *(prolegomena)(63)* "إن هلاك الروح هو فقط ما ينتظر الكاتب الذى يفكــر من الكتب، من الأعراف، من الأكليشيهات لا من الحياة". أيًا ما كان الأمــر، فلقد غرس باوند نفسه بكل الأشكال، ودون لبس، إلى جانب الحياة فوق الفن، ولو أنه قد اتهم باحتضانه مذهبا شكليا متسما بالأناقة اللغوية، فى الأغلــب، غير أن هذا الاتهام لا يثبت أمام التدقيق. وفى الحقيقــة، تــضرب جــذور اهتمامات باوند فيما بعد بالنقد الاجتماعى والسياسى في هذا الانحياز الراسخ المبكر.

ظهرت لغة اصطلاحية أخرى طوال "ألم أشلاء أوزيريس" وهى كلمة الفعالية *"Efficiency"*، و"الفعالية" كما لاحظ أحد المــؤرخين "واحــدة مــن الكلمات التى أصبحت شعارًا مبتذلاً للفترة الإدواردية". لقد كانــت مــضغة محببة فى الأفواه يستدعيها كل واحد من الإصلاحيين بــدءًا مــن الجــيش والبحرية وصولاً إلى الباحثين الاجتماعيين والعلميين(١٠). كان نموذج الفعالية هو المهندس، والتكنوقراطى اللذان يعتبر معيارهما الأوحد هو المعيار غيــر الشخصي للمنفعة والفعالية، واللذان كانت قراراتهما وراء، أو خلف، أو حتى أعلى من مجال الأيديولوجيا اليومي. تسود بلاغة الفعالية فى "أغني أشــلاء أوزيريس" ***I Sing the Limbs of Osiris*** ومنذ البداية، يلح باوند على التو أن

(10) Rose"The Edwardian Temperament. p.117: وانظر لمناقشته كليا في الفصل الرابع من
"The Efficiency Men"pp.117-61

الدراسات الإنسانية يجب أن تقتفى إجراءات التعليم العملى والتقنى، حيث الهدف هو "جعل الرجل أكثر نفعًا على نحو أكثر فعالية للمجتمع. وعلى النمط نفسه، فحينما يصل الأمر لعرض الأمور على العامة، هناك أشكال "بعينها" من الفعالية يجب أن تؤخذ مأخذ الاعتبار" (٤٤ ب) ما يميز المهندس، بالطبع، هو الدقة، وكذلك الشاعر. لقد أثنى على الشاعر جيدو كالفالنتى لأنه يصور المشاعر "بدقة" (٤٧أ) وكان الشاعر أرنو دانييل توّاقا إلى التوحيد ما بين الحس والصوت والقافية، ولكنه شعر بذلك "على نحو أكثر دقة من زملائه". (٤٩ ب) وما تعلمه دانتى من أرنو دانييل هو "دقة الملاحظة والمرجعية" نفسها. ليس بمستغرب أن السمة الخاصة بكالفالنتى ودانييل هى "مزية الدقة". وإذا لم تكن "الدقة" هى التى يثمنها باوند، فسيكون الشكل الآخر للشيء ذاته، الضبط ***accuracy***.

من الواضح أن علينا أن نعرف حقائق عظيمة متعددة بالضبط (٤٤ ب) سوف يجعل ضبط العاطفة هنا عاطفة نمو الأدب ككل أكثر ضبطا (٤٥ أ) ومرة أخرى "أرنو دانييل" مضبوط فى ملاحظته للطبيعة" (٤٩ ب) ومشكلة كثير من الناس أنهم "ليس لديهم أى تصور مضبوط لما يعنونه" يمكن الحكم بصحته أو خطئه ***effable*** (٥٧ أ). والتقنية فى الفنون هى "طرائق توصيل انطباع دقيق عما يعنيه المرء بالضبط" (٥٧ ب). كذلك "ثلاث أو أربع كلمات يكفون لإنجاز معجزة جمالية، لكن تجاورهم فى الحقيقة لابد أن يكون "مضبوطا". (٥٨ أ) وشكلهم ينبغي عليه أن "ينضبط بدقة" (٦٩ أ).

يزخر "ألم أشلاء أوزيريس" بالاستعارات المستمدة من عالم الهندسة قريب العهد. الحقائق المهمة "تتحكم فى المعرفة كما تتحكم لوحة المفاتيح فى دائرة كهربية" (٤٤ أ) القارئ الذى يواجه قصائد غير مألوفة مثله مثل غير المتخصص فى هذه المهنة وقد دخل إلى "معمل هندسى" ويرى "على التوالى

ماكينة كهربية، ماكينة نجار، ماكينة غاز.. إلخ". قوة هذه الماكينات مـؤتمن عليها فى يد المهندس المسيطر عليها، الذى هو هنا، بوضوح، رمز الشاعر (٤٨ ب) والكلمات مثل "مخروطات مجوفة هائلة من المعـدن" وعلينـا أن نتصور أنهم مشحونون بقوة مثل الكهرباء"، فوق كل ذلك، فـإن "جماليـات المهندس تتطلب صنع المخروطات "كى تعمل دون فاقد" (٥٨ أ) وبدلاً مـن ذلك فالشاعر– المهندس– يجب أن يستوثق من أن قوة كلماته "متـضاعفة" (٥٨ أ) من النظائر القولية الأخرى للـ"قوة" و"الكثافة" و"الطاقة" وما يميز كل فرد هو "طريقة ما، غريبة ومكثفة من إدراك العالم"، ما تمتلكه أعمال الفن الكلاسيكية العظيمة هو الجمال، غير أنه جمال "ذو كثافة أعظم" (٥٣ ب) والحال نفـسه ينطبق على الشاعر المهندس الذى يتحكم فى "هذه الطاقة الغريبة التى تمـلأ المخروطات" (٥٨ أ)، ومن ثم فإن الناقد أو الباحث الذى يسلك مثله سوف يقدم "الجزء الذى يفيض حيوية من معرفته" (٦٩ أ) و"القوة" أو "الكثافة" أو "الطاقة التى تملأ المخروطات، كما يخبرنا باوند بالفعل، هي "قوة التقاليد" وما يتحكم فى هذه القوة هو ما يسميه "مقياس" التقنية. هنا، باختصار، يوجـد نمـوذج باوند الأقدم لفهم الإبداع الأدبى؛ "قوة" أو "طاقة" التقاليد محكومـة بواسـطة "مقياس" التقنية، التى هى تحت سيطرة الشاعر– المهندس الذى هو، بدوره، قد ركب "ماكينات" الكلمات، (ماكينة كهربـاء، ماكينـة بخاريـة، ماكينـة غاز.. إلخ) (٤٨ ب) فى بعض الأحيان، كما نرى هنا، يبدو باوند وكأنه يميز بعناية ما بين "المهندس" والآلة التى يتحكم فيها. لكنه فى أحايين أخرى، كما فى مناقشته للـ "الكثافة" التى تميز الفرد فإن أعماله ذات الطـابع البلاغـى تشوش المهندس والآلة والقوى التى ينتجانها معًا. على أية حال فهـذا أمـر ليس ذا أهمية. فبمعنى ما، يقوم باوند بما هو أكثر قليلاً مـن إعـادة إنتـاج تصور رومانتيكى عن الفنان بوصفه شخصية فردية معبـرة ويكـسو هـذا التصور باللغة التقنية لهذه الفترة. غير أن باوند بمعنى آخـر، يفعـل شـيئًا

مختلفًا تمامًا؛ فعند نقاط بعينها تمثل مفتاحًا ينهار تصوره عن الشخصية الفردية المعبرة. ما يدفع حقًا الـ "مخروطات" التى هى مثل الكلمات هو "قوة التقاليد". على النمط نفسه يبدى باوند، بوضوح، احتقاره للـ "النقاد الذين يعتقدون أن علىّ أن أهتم بالشعر الذى أكتبه أنا نفسى أكثر من اهتمامى "بالشعر الرفيع ككل". بعد كل شىء، يلح أن جماعة الشعراء بكاملها *the corpus poetarum* أكثر أهمية من أية خلية أو فقرة من الفقرات (٤٥ ب). هذا الصراع ما بين الدافع تجاه إخفاء الهوية، أو تجاه الجماعية (جماعة الشعراء ككل *the corpus poetarum*، الشعر الرفيع ككل) وبين الدافع المثابر بالقدر نفسه تجاه "كثافة" الشاعر الفرد (الحقيقة هى الفرد) (٥٧ ب)، صراع لم يحل قط فى كتابات باوند النقدية. وليست هناك ضرورة لهذا الحل، فسيصبح هذا التناقض بين يدي باوند تناقضًا منتجًا يفسر الكثير جدًا مما هو مميز فى جمالياته وشعريته، ذلك الذى يمكن أن يظهر بوصفه نوعا من الرومانتيكية الجديدة، أو الكلاسيكية الجديدة بالصلاحية نفسها، خصوصًا أن باوند لا يحل هذه القضية المركزية فى أى من كتاباته. لهذا السبب نفسه، يمكن أن يجد نقاد، على القدر نفسه من العزم، أن تأكيد باوند على اللاشخصية ينجم عنه شعرية مفتوحة قد تخرب، أو تؤدي إلى تآكل استقلالية الذات البرجوازية التقليدية، أو أن تأكيده على "الكثافة" المعينة لكل شاعر يعزز العبادة الرومانتيكية المتأخرة للعبقرية، والنزعة الداعية إلى الفردانية الذاتية التى تعد عند النقاد اليساريين وهمًا يؤدى إلى الهلاك.

هناك أربع نقاط بحاجة إلى التوضيح فيما يتعلق بهذا المقال المبكر والحاسم:

الأولى؛ أحيانا ما ينتاب بلاغة باوند فى الممارسة التقنية شىء من الغموض لتصبح تسجيلا مختلفا على نحو طفيف، تلك التى تترك الإلماعة

الباردة للجمالية الهندسية إلى الوهج الأكثر دفئًا للدماثة الأرستقراطية. ويمكن أن يرى المرء أن هذا الحذف يأخذ مكانه من جملة إلى جملة تاليـــة، حيــث يفسح مصطلح "الضبط" المكان إلى الصفاء. "في كل حالة تكون مزيتها هـــى مزية الضبط". عند أرنو، كما سبق أن قلت، هذا الــ "صـــفاء......" (٥٤ أ) وما يميز أرنو، مرة أخرى، هو ذلك الحس بالصفاء (كما فى كلمة تصفية)، ثمة كراهية شديدة الحساسية للحشو والفجاجة (٤٨ أ). يقول لنا باوند "نحــن نتقدم بواسطة المحاباة" وعلى وجه الخصوص "يحابى الفنـــان أو لـــم يـــزل (الفنان) يبين وجه الاختلاف الأكثر دقـــة مـــا بـــين نـــوع مـــن اللاتحديـــد *indefiniability* أو آخر" (٥٧ ب)، إنه ذلك المكافح دومًا من أجل "شرك من الكلمات، شديد الدهاء، شديد المكر" (٥٨ ب). الـــصفاء، النفـــور، الـــدهاء، المحاباة هى لائحة سوف تشرق وتغرب من حيث الأهمية فى عمل باونـــد، ولكنها سوف تبقى تيارًا، مثابرًا، يمور تحت سطح الماء. وتمثل إلى حد ما، انحيازا مزاجيًا لباوند، من ناحية، ومن ناحية أخرى فهي تعكـــس الإطـــار الاجتماعى الذى كان الشعر قد وُضع فيه فى السنوات التى ســـبقت مباشـــرة الحرب العالمية، بمعنى موقع الشعر داخل العـــالم الرقيـــق لثقافـــة النخبـــة البرجوازية.

النقطة الثانية حـــول (أشـــلاء أوزيـــريس) وكتـــاب أغـــان مرحـــة *Prolegomena* الذى واكبها، وهي تتعلق بمزيد من الغمـــوض فـــي رمـــز الشاعر – المهندس. فمن ناحية يشرح باوند شرحًا وافيًا فـــى "..أوزيـــريس" أنثروبولوجيا أولية لمهارة الصنعة: "لدى كل رجل يقوم بعمله الخاص جيـــدا بحق، احترام كامن لكل رجل آخر يقوم بعمله جيدا بحق" ذلك الاحترام الذى يخلق "رابطة عامة ودائمة بين كل الناس". نتاجًا لذلك فإن أية ألفة حميمة مع حرفة بعينها تكون قابلة للإدراك في الحال، فإذا صدرت أيـــة عبـــارة عـــن

شخص يمتلك مثل هذه الحميمية فهذا "يبرهن على التو علـــى أنـــه خبيـــر" (٥٧ ب). مصطلح "الخبير" يبدو هنا وكأنه يعزز تلك الملاحظة الأعم حول الحرفية التى كنا قد تبيناها فى "أوزيريس"، وعليه، "فالمتخصص" هو واحـــد من المرادفات الشائعة لـــ "الخبير" وهو بالضبط المصطلح الـــذى يـــستخدمه باوند ليوضح خصائص المهندس الذى يدعوه بـــــ "المتخـــصص"؛ الرجـــل المدرب بدقة فى أحد... فروع المعرفة (٤٨ ب الحذف من عندى). فى مثل هذا الوصف للـــ "الخبير" يتم تأكيد مفهوم "الدُربة" في النظام غير الشخصى الذى يقدم المحترفين. غير أن باوند فى "أغان مرحة" يقدم فهمًا مختلفًا للغاية للكلمة، مبينًا، بصرامة، وجوه الاخـــتلاف مـــا بـــين المحتـــرف والخبيـــر. وإذ يشرع فى مسألة من الذى عليه أن يحدد قيمة الشعر؛ هل هم الهـــواة أم المحترفون، يكتب باوند: "يجب علىَّ ألا أميز ما بين "الهاوى" و"المحتـــرف" في التعامل، أو بالأحرى يجب أن أميز، على الأغلب، الهاوى تمامًا، ولكـــن على أن أميز بين الهاوى والخبير. إن الفوضى الحالية سوف تستمر بالقطع حتى تخفف حناجر الهواة من المواعظ التي تقدمها لفن الشعر، وحتى يكـــف الهواة عن محاولة التخلص من الأساتذة" (٦١) لا يـــدعم اســـتخدام باونـــد للـــ "الخبير" فى هذه الفقرة بلاغة الاحتراف، بل إنه على العكس يقلل من شأنها. طالما أن "المتخصص" و"المحترف" هما اللذان يستمدان وضعهما من أنظمة غير شخصية للدربة وللممارسة. "الخبير" هو ذلك الذى يستمد ســـلطته مـــن مقدرة وأستاذية غير عادية وهى نتاج للتجربة، وهي شـــيء مـــضاف إلـــى الدربة والممارسة المحضة. بكلمات أخرى، من بين الخبراء الأرستقراطيين، وهم أفراد وهبوا مواهب غير معتادة رفعتهم فوق المزاج السائد للاشخـــصية التي، على النقيض، تنمط نظام الاحتراف الحديث. وتمامًا كما يستخدم باوند كثيرا "الصفاء" والكلمات المتعلقة به كى يقدم عنصرًا أرستقراطيًا من خـــلال

مفرداته، التي هي بالأحرى لا شخصية، من مثل، "الدقة"، "الضبط" يستخدم المصطلح "خبير" لكى يقدم ملاحظة غريبة بالمثل في ثنايا سجل الاحتراف الذي هو بالأحرى محايد.

النقطة الثالثة التى تحتاج إلى توضيح، هي أنه بالرغم من إعلاء قدر باوند، غالبًا، بوصفه مبتكر الحركة الطليعية *avant-garde* فى الشعر الإنجليزى، فإن مؤلف "أوزيريس..." يصر على نحو لا يلين على أن نشاطاته منفصلة عن كل الحركات المعاصرة. الواقعة الثقافية التى كانت، تقريبًا، على كل لسان فى ذلك الوقت "معرض ما بعد الانطباعيين" الذي أقيم فى ديسمبر ١٩١٠، والذي أظهر للجمهور الإنجليزى التطورات الجديدة الآخذة مكانها فى الفنون البصرية عبر "القناة" ***Channel*** وأثار جدلا غير مسبوق. حين قالت فرجينيا وولف مقولتها ذائعة الصيت في، أو، حوالي ديسمبر ١٩١٠، "لقد تغيرت الشخصية الإنسانية". ومع ذلك فقد فصل باوند نفسه تمامًا وبحسم عن مثل هذه الأمور: "ليست لدى الرغبة فى أن أثير جلبة عن الإيقاع الذي أحدثه ما بعد الانطباعيين" (٦٧ب). وكتب فى نقطة واحدة: "إننى لا أرغب على الإطلاق .... أن أستهل حركة" (٦٩ ب) ويكرر ما قال فى مقالة معاصرة "أغان مرحة" فى فبراير ١٩١٢، ويُبعد، مرة أخرى، فكرة: "كون هناك حركة" أو "كونى أنتمى إليها" (٦٢). يتمم هذا الإنكار بلاغة الصفاء الأرستقراطية، والتمايز ذو الذوق الحسن. ينم عن ازدراء بالغ للضجة والمطالبة الصاخبة التى يتميز بها المجال العام للصحافة، والخصومة، والخلاف فى الرأى. أخيرًا، يستحق الأمر أن نلفت النظر إلى خلاصة "أغان مرحة" لأنها تقدم، بالإضافة إلى ذلك، سجلا بلاغيا سيعاود الظهور عبر مسيرة باوند:

فيما يتعلق بشعر القرن العشرين، وذلك الشعر الذى أتوقع أن أراه خلال العقد الآتى أو نحو ذلك، فإنه سيتوجه ضد الهراء، سوف يصبح أصعب وأعقل، سوف يكون..... "الأقرب إلى العظم"، سوف يكون، أقرب ما يكون إلى الجرانيت، كما ينبغي أن يكون، سوف يكون هناك أقل ما يمكن من الصفات المزخرفة التي تقطع الطريق على الصدمة وضربتها المفاجئة، عن نفسى، على الأقل، فإننى أريده هكذا؛ خشنًا، مباشرًا، متحررًا من الزلاقة. (٦٣).

تتطلب هذه المصطلحات تعليقًا قصيرًا؛ إنها تعلن عن نزوع لن يتخلى عنه باوند، انحياز صوب اعتدال زاهد، صوب ضبط وجفاف غالبا ما يظهر بمظهر "صلابة". ما سيحدث، حقيقة، من تعديل وحيد لمخطط التفضيل هذا هو وضعه تدريجيا في نوع الجنس ليتحول "صلب" إلى وسيط للذكورة، و"ناعم" إلى وعاء أنثوى. ألقت ناقدات النقد النسائى الضوء على هذا التمايز وأصدائه فى فكر باوند واحتجوا عليه لسبب وجيه. فنادرًا ما أبدى باوند فهمًا متعاطفًا للمعضلات والضغوط الاجتماعية التى تواجهها النساء الحديثات فى كتاباته الوافرة عن القضايا الاجتماعية والمحلية ومن بينها القضية المعاصرة المتعلقة بمنح المرأة حق الاقتراع.

لم يتولد كل نقد باوند من الصحافة مباشرة. شيء من هذا النقد أتى من جهات اختصاص مختلفة تماما، كسلسلة المحاضرات الخاصة. قدم باوند أول سلسلة من هذه المحاضرات فى مسيرته فى أوائل ١٩١٢، بعد إنهاء "ألم أشلاء أوزيريس" بأسابيع فقط، تضمنت السلسلة ثلاث محاضرات (١٤، و١٩، و٢١ مارس)، دارت كل منها حول تيمة مختلفة؛ شعر جيودو كافالكانتى، وأرنو دانييل، والشعر الأنجلوسكسونى. ويطلعنا المكان الذى ألقيت فيه المحاضرات "صالة العرض الخاصة" ***gallery*** داخل منزل اللورد

جلينكونر والسيدة جلينكونر ***Lord and Lady Glenconner***، في ٣٤ شارع كوين آن، على الكثير حول العالم الأرستقراطي لثقافة النخبة البرجوازية الذي ترعرعن فيه مسيرة باوند المبكرة. واحة سكنية وقورة في موقع منتقى. لقد كان شارع كوين آن، بالفعل، متحفًا لفن العمارة في القرن الثامن عشر، بمعظم بيوته المبنية في عام ١٧٠٤. بني المنزل ٣٤ بعدها بقليل، وتم تجديده على يد سكانه الجدد اللورد جلينكونر والسيدة جلينكونر اللذين وجها اهتمامًا مفرطًا لـ"صالة العرض الخاصة" التي شغلت الطابق الأول، ومثلت موقعًا لمجموعتهما الاستثنائية من الروائع البالغ عددها سبع وثلاثين لوحة؛ لواتو ***watteau***، فراجونار ***Fragonard***، تيرنر ***Turner***، رينولدز ***Reynolds***، ريبرن ***Raeburn***، رومني ***Romney***، جينزبوروف ***Gainsborough***، هوجارث ***Hogarth***، وآخرين. اتصل اللورد جلينكونر والسيدة جلينكونر برئيس الوزراء هربرت أسكويث ***Herbert Asquith*** بعلاقة نسب، وأولت السيدة جلينكور اهتمامًا خاصًا بجمعية الشعر ***Poetry Soceity*** حيث كانت تستضيف مجلسها الأدبي أحيانًا، وتولت طبع ديوانها الشعري "سويقة عشب" ***Windlestsraw***، على نفقتها الخاصة في مطبعة شيزويك ***Chiswick Press*** وهي المطبعة نفسها التي استخدمها ماثيو لطبع كتب باوند[11].

---

(١١) حول Queen Anne's Gate انظر Dan Gruickshank" Queen Anne,s Georgian Group Journal,2 (1992).pp.56-67. حول number 34 انظر Department of the Environmen , List of Buildings of Special Architectural or Historic Interest: City of Westminster, Greater London, Part 5 Streets Q-S (London , 1987), pp.1333-7. ولصور معاصرة للمبنn انظر: Lawrence Rainey, Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture (New Haven, ١٩٩٩ وحول ملاك العقار انظر: Simon Blow, Broken Blood: The Rise of the Tennant Family (London .1987) : Anonymous. " In the Great World: Lord and Lady Glenconner" Sketch, 10 December 1913, p.298. انظر أيضا Caroline Dakers, Clouds: The Biography of a Country House (New Haven, 1933), pp.160-76.

يمكن، بوضوح، تصور محاضرات باوند بوصفها أداة لكسب المـــال. مع المكان المفروش مجانًا بتعطف السيدة جلينكونر، وبأسعار تذاكر مغـــالى فيها عما كان سائدًا للوقائع العامة – وحتى مع جمهور محدود- سيؤول هذا إلى إيرادات مهمة. ولو أن كل شيء حول المحاضرة كان يقدم بطريقة يتعمد فيها إخفاء هذه الحقيقة. كان الجمهور محدودًا بالفعل، مقتصرًا على خمسين شخصًا (كما أبرزت بدقة إعلانات الحدث)، لم يكن، بكلمات أخـــرى، إلقـــاء عامًا مفتوحًا لمن شاء أن يدفع. فالتذاكر، كما نص الإعلان نفسه، ليست سلعًا تشترى وإنما معروف يلتمس أن يوهب من السيدة جلينكونر(١٢).

بإيجاز، نجد هنا تراجعا خاصا من حيز الحياة العامة، دائـــرة مغلقـــة عزلت نفسها عن الضرورات المهمة لاقتصاد السلعة، وفضاء عملـــت فيـــه ثقافة الأدب بوصفها وســـيطًا لتبـــادل حـــساسية مقـــصورة علـــى الطبقـــة الأرستقراطية.

عالجت محاضرة باوند الثانية شعر أرنو دانييل. ويمكن أن نعيـــد بنـــاء محتوياتها من مقال نشره حول الموضوع نفسه بعدها ببضعة أسابيع فحـــسب، هو "علم النفس وشعراء التروبادور"(١٣) ***Psychology and the Troubadours*** وهو، دون شك، مستخلص إلى حد ما من المحاضرة ذاتها. ويمكن أن تكـــون المقارنة مفيدة ما بين النسيج اللفظي للمقال وذلـــك الـــذى فـــى "ألـــم أشـــلاء أوزيريس"، يأسف باوند، كما سبق، على "الحال التـــى نحـــن عليهـــا" التـــى يستهجنها بوصفها "طلاق الفن والحياة" (٨٤) وتعاود العديـــد مـــن الكلمـــات المفاتيح الموجودة في المقال السابق ظهورها بالطريقة نفسها. يطـــرى باونـــد

---

(١٢) أعيد إنتاج البرنامج في Rainey, Institutions of Modernism, p.27

(13) Ezra Pound, "Psychology and the Troubadours" in Ezra Pound's Poetry and Prose, vol.I. pp.83-99. والإشارات إلى الصفحات ستوضع بين أقواس في المتن

(*) نسبة إلى المذهب الديناميي الذي يفسر الكون بلغة القوى وتفاعلاتها (المترجمة).

"الفنان المضبوط"، ذلك الذى يعرض "نوعًا من الدقة العلمية المفرطة والانضباط فى العرض" (٨٤) ولمرة أخرى، وعلى التو، يطرى مسألة "أنه من خلال الدقة وحدها يمكن معالجة العديد من الموضوعات العظيمة"، بل إنه يتوقف فجأة ليستدعى "ماكينة الكهرباء المعروفة" و"التلغراف" ولو أن استدعاءه للآلات الميكانيكية أكثر إيجازًا وأخفض صوتًا. بدلاً من ذلك، تبدو استدعاءاته النابضة بالحياة للقيم الأرستقراطية أكثر وضوحًا. وتعرّف الدقة الآن ببساطة، بوصفها تراكمًا لحسن التمييز المرهف (٨٤). ولم يعد أرنو دانييل الواقعى الشوسرى الرحب الذى صير "حياة العصور الوسطى إلى ما كانت عليه" بل أصبح الشاعر الخيميائي الذى تقاوم قصائده الغنائية سهولة الفهم إلا عند أولئك الذين يفهمون الفن حقًا:

"إنها فن جيد، كما أن موسيقى القداس فن جيد.. إن نمط قصيدته الغنائية هو النمط الطقسى.. يجب الدنو منها وإدراكها بوصفها طقسية.. إن لها هدفها وتأثيرها، تلك القصائد مختلفة عن تلك التى موسيقاها بسيطة. ربما تكون أكثر دهاء. لا تتكشف إلا لأولئك الذين هم بالفعل، خبراء". (٨٦)

وبحق، مثّل شعراء التروبادور وجمهورهم "أرستقراطية العاطفة" (٨٨) ويتحرك باوند مبتعدًا بأقصى ما يمكنه عن النطاق العام للشفافية والديمقراطية. ويتشكل مثله الأعلى، على الأقل فى هذا المقال، من مزاج ثقافة بلاطية، باقتصادها الثقافى من الرعاية، واقتصادها البلاغى من الغموض.

تجلت السخرية القصوى لهذه النتيجة فى كونها جاءت في ذروة ذلك الوقت الذى ألقى فيه فيليبو توماس مارينيتي ***Filippo Tommaso Marinetti*** مؤسس ومطور الحركة المستقبلية ***Futurism***، أول محاضراته فى لندن فى

قاعة بيكشتاين ***Bechstein Hall*** (وهى الآن قاعة ويجمور ***Wigmore Hall***) وقد هدفت المحاضرة إلى الدعاية للمعرض المتزامن للصور المستقبلية فى صالة عرض ساكيفيل. ليس هناك مجال للشك فى أن باوند كان على علم بمحاضرة مارينيتى؛ إذ أرسلت إليه خطيبته رسالة قصيرة تخبره فيها عن عزمها على حضور المحاضرة. اختلفت المحاضرتان على نحو جذرى؛ من حيث الموضوع والأسلوب والنبرة. فبينما حاضر باوند عن العصور الوسطى، تكلم مارينيتى عن الحداثة، وبينما أطرى باوند جمهوره، وبخ مارينيتى جمهوره، منتقدًا بقسوة الإنجليز وواصفًا إياهم بـ "أمة من الممثلين الأذلاء" الذين يخلصون الولاء لـ "التقاليد التى نخر فيها السوس" واتهم الإنجليز بأنهم هم الذين اخترعوا الحداثة ثم خانوها. اختلف استقبال المحاضرتين أيضًا على نحو حاسم. مضت محاضرة باوند دون أن تلفت اهتمام الصحافة، بينما أصبحت محاضرة مارينيتى، على التو، موضوعًا للمقال الافتتاحى لرئيس تحرير التايمز فى اليوم التالى، ومن بعدها صحف أخرى. لاقى معرض المستقبليين نجاحًا ساحقًا، وتكدست التغطيات الصحفية عنه بما فاق حتى معرض ما بعد الانطباعيين؛ خلال شهر مارس فقط ظهرت مقالات ومراجعات نقدية عن المذهب المستقبلى فى التايمز ***Times*** والديلى تلجراف ***Daily Telegraph*** والبال ميل جازيت ***Pall Mall Gazette*** وإيلاستراتد لندن نيوز ***Illustrated London News*** والإيفننج نيوز ***the Eveningthe News*** والديلي جرافيك ***Daily Graphic*** والجلاسجو هيرالد والأوبزرفر ***the Observe*** والمورننج ليدر، والأوبزرفر، والأمريكان ريجيستر، والأنجلو كولونيال وورلد، والديلي كرونيكل، والديلي إكسبريس، والوورلد، والأسكتش والأرت نيوز والأثينيوم والناشين والبيستاندر والديلي ميرور والأكاديمي والسبيكتور والتريبود والمانشستر جارديان والإنجليش ريفيور

the American Register ,and Anglo-Colonial World ، Glasgow Herald , the Daily Chronicle, the Daily Express, the World, the Sketch,the Art News, the Athenaeum, the Nation, the Bystander, the Daily Mirror the Academy, the Spectator, the Tripol, the Manchester, .English Review[١٤]

ما كشف عنه مارينيتى هو تلك الطريقة التى يمكن بها تسخير نوع بعينه من التشكل الخطابى– دعنا نقول "الطليعى" للافتقار إلى مصطلح أفضل، لقوى الإعلام الجديدة التى بدأت في البزوغ، تلك المؤسسة التى كان بإمكانها أن تصبح جسرًا يصل ذلك "الطلاق ما بين الفن والحياة"، وهى طرائق ليس من الممكن تخيلها فى ظل الأعراف الدبلوماسية (*protocol*) لسلسلة المحاضرات الخاصة، والصالونات الرفيعة، والمراجعات النقدية المهذبة.

كانت إجابة باوند على هذا هي المذهب التصويرى، ولو أنه من المهم أن نشير إلى أن صياغتها استغرقت منه خمسة شهور تقريبًا. تعددت أسباب التأخير. فمن مايو إلى يوليو ١٩١٤ كان بعيدًا عن لندن، خصوصًا حين كان فى باريس وجنوب فرنسا. وعندما عاد حدثت صدفتان؛ هما فقط اللتان عززتا إحساسه الوليد بضرورة أن يقدم الشعر المعاصر إلى العامة بوصفه جهدًا جماعيًا هجوميًا مثيرًا للجدل بأسلوب مارينيتى.

---

(14) "A nation of sycophants" and"worm –eaten conventions" هي من Daily Chronicle.2o March 1912, p.2,col.6.: وبالنسبة إلى الإشارات إلى كل الجرائد المنوه بها هنا، انظر: Patrizia Ardizzone, "Il futurism in inghilterra:Bibliografia (1910-1915), Quanderno, 9 (1979, specialissue on Futurismo/vorticismo) pp.91-115; and Valioer Gioe. Il futurism in inghilterra: Bibliografia (1910-1915) – supplement" Quaderno.16(1982).pp.67-83.

كانت المصادفة الأولى هي نشر مقال ف. س. فلينت عن الشعر الفرنسى فى عدد أغسطس للبوتري ريفيو – ***The Poetry Review***، وهو مقال فى تسع وخمسين صفحة يقسم فيه الشعر الفرنسى الحديث إلى حركات ومدارس برفقة أبيات شعرية جعلها مارينيتى مألوفة في ترويجه للمذهب المستقبلى، ويبلغ الذروة بالأهمية الجوهرية لمارينيتى وللمستقبلية نفسها. حقق المقال شعبية عالية إلى درجة أن عدد أغسطس نفد على التو، وظل يومض بجدال أبعد.

أما المصادفة الثانية فقد وقعت فى منتصف أغسطس حين تلقى باوند دعوة من هاريت مونرو ليساهم فى جريدة جديدة كانت تؤسسها فى شيكاغو: بوتري مجازين أوف فيرس ***Poetry: A Magazine of Verse***. فى ١٨ أغسطس رد باوند، لا ليؤكد تعاونه فقط، وإنما ليعرض خدماته بوصفه باحثًا عن المواهب ومراسلاً أجنبيًا. وما هو أكثر أهمية أنه أرفق قصيدة جديدة بوصفها "نوعًا من مسألة تصويرية ما بعد براوننج"(١٥) وهى الإشارة الأولى للمذهب التصويرى على مدى كتابته كلها، مما يوضح أن مونرو قد منحته الفرصة للتعجيل من خططه فى إطلاق المذهب التصويرى. وأصبح لديه آنذاك الأداة الناقلة التى يمكن أن يطلق من خلالها حركة تخصه، إذا رغب فى هذا. غير أن موقفه تجاه هذا المشروع كان منقسمًا أكثر مما تفترض الروايات التى وصلتنا.

بعدها ببضعة أيام أضاف باوند "تعليقًا استهلاليًا" وجيزًا للتجارب الطباعية الثانية، والأخيرة، للمجلد الشعرى الجديد، ***Ripostes*** ردود لاذعة (طعنات خاطفة) الذى خطط له أن يظهر فى أكتوبر: لم يستهل التعليق

(15) EzraPound, Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941,ed.D.D.paige (New York 1971; 1st edn, 1950)p.9.

بقصائد لباوند نفسه، وإنما بمجموعة من خمس قصائد ل: ت. إى. هيوم. وألحقت بالمجلد. وكما أوضحت ملاحظة باوند، فقد تم تضمينها بسبب "الزمالة الطيبة" و"العادة الطيبة" وخصيصًا للذكرى الطيبة لـ "مسارات ولقاءات بعينها لسنتين مضتا". تلا هذا التلميح الغامض تلميح آخر أكثر غموضًا:

" فيما يتعلق بـ"المدرسة التصويرية" التى ربما وجدت وربما لم توجد، فإن مبادئها لم تكن مبادئ شيقة مثل تلك التى لـ "الديناميين"* المتأصلين أو التى لـ *les unanimites* ولو أنهم، على الأرجح، كانوا أعقل من أولئك (المنتمين) إلى مدرسة فرنسية بعينها حاولت أن تستغني عن الأفعال برمتها، أو إلى الانطباعيين الذين يثمرون:

خنازير قرنفلية مزدهرة فوق منحدر التل، أو لما بعد الانطباعيين الذين يتضرعون إلى نسائهم كى يرسلن شعورهن الرمادية الزرقاء الداكنة فوق خواصرهن الأرجوانية.

فيما يتعلق بالتصويريين، *le imagists*... ففي عهدتهم ذلك.(١٦)

ما المفترض أن يفعله القراء بهذه التعليقات الملغزة؟ لقد حشد باوند خلال جملة واحدة إشارات إلى ست مدارس أو حركات مختلفة:

(١) المدرسة التصويرية، التى ربما كانت قد وجدت أو ربما لا.

(٢) الديناميون المتأصلون

(٣) ***Les unanimites***

(16) The "Predatory Note" is reproduced in Ezra Pound. Personae. revised edn.y A. Walton Litz (New York 1990) , p.266.

(٤) مدرسة فرنسية بعينها حاولت أن تستغنى كلية عن الأفعال

(٥) الانطباعيون

(٦) ما بعد الانطباعيين.

المدرسة التصويرية (١): كانت التسمية الخفية لجماعة غير رسمية تتناقش حول الشعر التقت من حين إلى آخر فى ١٩١٠:

les unanimistes (٣) كانت حلقة من الشعراء تجمعت حول جوليه رومان *Jules Romains* الذى ألح على أن المدينة الحديثة قد منحت كل قاطنيها رؤية عالم متروبوليتانية عامة، جاعلة إياهم *Unanima* (حرفيًا، بالفرنسية، من أنيما واحدة).

الانطباعيون (٥) كان مصطلحًا قد استخدمه بعض المعاصرين ليصفوا كتابة فورد ماروكس فورد وجوزيف كونراد بسبب تركيزهما على استخلاص انطباعات الشخصية أكثر من الوصف "الموضوعى" (لا أحد منهما بالطبع، قد كتب مطلقًا جملة من النوع الذى يمدنا به باوند) ما بعد الانطباعيين (٦) كان مصطلحًا قد اشتق من معرض روجر فراى الجديد للرسم المعاصر، غير أن الصحفيين بحلول عام ١٩١٢ كانوا يطلقونه على سبيل المزاح على أى رواج لموضة مبهمة أو تظاهر بالعلم ببواطن الأمور *Au Caurant*، واستخدام باوند للمصطلح، كما هو واضح، بالروح نفسها. (إن مثال أدب ما بعد الانطباعية الذى يقدمه هو من تلفيقه بالكلية). غير أن الإشارات إلى الديناميين المتأصلين (٢) ومدرسة فرنسية بعينها حاولت أن تستغنى عن الأفعال كلية هى إلماحات أقل مزاحًا. إنها تشير، بجلاء، إلى

المستقبلية. لقد شدد رسامو المستقبلية على أهمية تحويل خطوط القوة الديناميية للموضوعات محل الحركة، بينما طالب مارينيتى بإلحاح فى "بيان تقنية الأدب المستقبلى" الشهير فى مايو ١٩١٢ بأن يستخدم الكُتاب الأفعال فى صيغة المصدر فقط من أجل أن يحطموا خضوع الفعل لـ "أنا" الكاتب. وإذا كنا نميل اليوم إلى التفكير فى المذهب المستقبلى بوصفه ظاهرة إيطالية لا بوصفه "مدرسة فرنسية"، فإن أتباع بريتون المعاصرين قد مالوا إلى اعتباره فرنسيا، جزئيًا، لأن كل البيانات صدرت بداية بالفرنسية، من ناحية لأن مارينيتى نفسه قد ألقى كل محاضراته بالفرنسية، ومن ناحية أخرى، لأن التغطية الصحفية قد اقتبست منها بالفرنسية باطراد أو عاملتها، ببساطة، بوصفها بالفرنسية. (مقال فرانك فلينت الناجح عن الشعر الفرنسى الحديث قد بلغ أوجه مع المستقبلية).

ولو أن الإلماحات الغامضة للفقرة أقل أهمية من استراتيجيتها البلاغية. فإن القول إن المدرسة التصويرية "ليست شيقة للغاية" مثل "الديناميين المتأصلين" لهو بالطبع يصرف النظر عن أن "الديناميين المتأصلين" هم الأشد من حيث عدم التشويق. على نحو أكثر أهمية فإنه يصرف النظر عنهم بطريقة بعينها أى بضجر متغطرس وبإشارة تنم عن عنصرية أرستقراطية. على الدرجة نفسها من الكشف تلك الطريقة التى امتدحت بها المدرسة التصويرية. فاللعبة أو السخرية واضحة للغاية فى تعاقب السلبيات الذي يؤسس تأكيدًا هشًا ذا سطح براق ومحاكاة لتأكيد حقيقى. ليست المدرسة التصويرية، أو وريثتها الجماعة الجديدة للتصويريين حركة، وإنما محاكاة لحركة، وحينما يتم قراءتها فى مصطلحات سيرية ***biography*** فإنها توحى أن باوند كان كارها بشدة مشروع المذهب التصويرى الآخذ فى الانطلاق.

بحلول أكتوبر ١٩١٢. عندما ظهرت "الملاحظة الاستهلالية" الملغزة فى نهاية "ردود لاذعة" (طعنات خاطفة) عانى باوند من ثلاثة تغيرات أبعد، فيما يخص ظروفه الشخصية. إذا عدنا إلى يونيو، فى الوقت الذى ذهب باوند فيه إلى جنوب فرنسا فى رحلة سيرًا على الأقدام، كان قد عرف أن مارجريت كرافن قد انتحرت تاركة إياه دون الرعاية التى غذت مثاله المصقول عن الإنتاج الثقافى. ما هو أكثر من ذلك، فى أواخر أكتوبر أفلست مؤسسة سويفت كومبانى للنشر، وكانت قد وقعت عقد احتكار مع باوند يضمن له ١٠٠ دولار فى السنة. هذه الانقلابات فى موارد باوند الشخصية قد أكملتها هزيمة على المستوى الأدبى أيضا. ففى منتصف سبتمبر، أعلن هارولد مونرو أنه فى سبيله إلى إصدار مختارات من شعر الجورجيين *Georgian Poetry*، يحررها ويقوم بتمويلها إدوارد مارس، وهو مساعد وكيل وزارة البحرية، ونستون تشرشل. ولكن لأن المجلد قد استهدف أن يتضمن فقط الأعمال التى نشرت خلال العامين السابقين، ولأن باوند قد اختار ألا ينتزع قصيدته من "ردود لاذعة" (طعنات خاطفة) الموشك على الصدور لم تتضمن المختارات أيًا من قصائده. ظهر المجلد قبل كريسماس ١٩١٢ بوقت قصير، وحقق نجاحًا على التو، فلقد باع خلال عام أكثر من ٩٠٠ نسخة وهو رقم مذهل فاق إلى حد بعيد ٢٥٠- ٥٠٠ نسخة التى شكلت مبيعات كتب باوند.[١٧] أخذ صدع صغير، ولو أنه محسوس، ينمو ما بين باوند ومونرو سيتضاعف فى غضون ١٩١٣ بسبب قضية المستقبلية المغيظة.

حثت هذه التطورات باوند على بذل جهود جديدة ليروج للمذهب التصويرى. كتب فى ١٠ ديسمبر ١٩١٢ مقالة الوضع الحالي

---

(١٧) عن شعر الجورجيين انظر: . Grant. Harold Monro. pp.92-9 On Georgian Poetry with sales figures on p.69.

"*Status Rerum*" وهي تقدم تقريرًا عن "ما وصلت إليه الأمور" فى جريدة لندن الأدبية (بوتري، في يناير ١٩١٣) وبعد عشر فقرات يناقش فيها مؤلفين مختلفين شرع باوند فى الحديث عن موضوع المذهب التصويرى:

المدرسة الأكثر شبابًا هنا، التى لديها الجسارة لأن تسمى نفسها مدرسة هى مدرسة التصويريين. أن تنتمى إلى مدرسة فهذا لا يعنى، على الأقل، أن المرء يكتب شعرًا من أجل نظرية. فالمرء يكتب شعرًا حينما، وحيث، وبسبب، وكما يشعر المرء أنه يود أن يكتبه. إن المدرسة توجد عندما يتفق شابان أو ثلاثة، تقريبًا، على أن يطلقوا على أشياء بعينها أنها جيدة، حينما يفضلون شيئًا من شعرهم بوصفه يمتلك خصائص معينة عن شيء من شعرهم ليست لديه هذه الخصائص. تمنعنى المساحة من أن أبين برنامج التصويريين على نحو مفصل، لكن إحدى كلمات السر هى الدقة، هي التعارض مع كُتاب عديدين وغير مجتمعين يشغلون أنفسهم بإسراف غبي ومتطاول حتى السأم بالتعبير عن العاطفة.(١٨)

تبعث التناقضات البلاغية المتضمنة فى الفقرة الأولى على الذهول. إنها تبدأ بوضعية مشاكسة"؛ هنا، المدرسة الأكثر شبابًا التى لديها الجسارة أن تسمى نفسها مدرسة" ثم تنحرف إلى نفور لاذع من النظرية. فى هذه الملاحظات، يردد باوند صدى مشكلة أثارتها المراجعات النقدية التي قدمها النقاد المعاصرون للمعرض المستقبلى، إذ وجدوا أن الرسومات تشايع النظرية إلى حد بعيد، ومن ثم فإنها لم تكن فردية بما يكفي. بكلمات أخرى، كان باوند يقدم المذهب التصويرى بوصفه نوعًا من ضد- المستقبلية، وبينما كانت المستقبلية "تخبط بيديها" فى مياه النظرية مانحة دعاوى عريضة عن

(18) Ezra Pound. "Status Rerum" (10 December 1912) in Ezra Pound's Poetry and Prose, vol.1,pp.111-13, وكل الاقتباسات من p.112.

الفن والحداثة، ومنتجة لوحات بدت كأنها على منوال واحد، أو غفل من الهوية كان المذهب التصويرى شيئًا عارضًا، لا رسميًا، فرديًا، ربما حتى إنجليزيًا إلى حد ما. بإيجاز، لم يصدر المذهب التصويرى بيانات نظرية ولا تصريحات رسمية، لقد كان نتاجًا لاتفاق "اثنين أو ثلاثة شباب" تقريبًا (ولاحظ اللارسمية المدروسة فى "تقريبًا") على أن يطلقوا على أشياء بعينها أنها "جيدة". وبينما حثت المستقبلية على تدمير مدينة البندقية، وطالبت بتقويض المتاحف، ودعت إلى محو المكتبات، فقد عارض المذهب التصويرى فقط: "إسراف غبى ومتطاول حتى السأم فى التعبير عن العاطفة".

كل هذا ينبغى أن يوضح بجلاء إلى أى مدى مذهل أخطأ النقاد فى تحديد موقع باوند فى تاريخ الأدب، عارضين المذهب التصويرى بوصفه الحركة الطليعية الأولى فى الأدب الإنجليزى. وفى الحقيقة فإن الأمر كان مختلفا تمامًا. لقد كان الأمر وكأنه أول ضد- طليعة. ولم يزل باوند نفسه هو ما يدعو إلى الذهول فهو الذى أنجز ذلك التحول البلاغى الذى تحول المذهب عبره إلى حركة طليعية، ولكي نقدر ذلك حق قدره نحتاج إلى أن نتتبع المنطوق العام للمذهب التصويرى، وكتابات باوند النقدية إلى ما هو أبعد قليلاً.

بعد كتابة "*Status Rerum*" بأربعة أسابيع عاد باوند إلى المذهب التصويرى مرة أخرى، مهديًا مقالاً إلى فرانك فلينت يزود القارئ ظاهريًا، بتحقيق صحفى مستمد من مصدر موثوق:

ثار شيء من الفضول حول المذهب التصويرى، ولما كنت غير قادر على أن أجد شيئًا مطبوعًا محددًا عنه، فلقد استقصيت من أحد التصويريين "*Imagiste*" قاصدًا اكتشاف ما إذا كانت الجماعة نفسها قد عرفت أى شىء عن "الحركة" والتقطت هذه الحقائق.

اعترف التصويريون أنهم كانوا معاصرين لما بعد الانطباعيين المستقبليين، ولكن لم يكن لديهم شيء مشترك مع هاتين المدرستين؛ إنهم لم يصدروا بيانا، ولم يكونوا مدرسة ثورية، وإنما كان مسعاهم الوحيد أن يكتبوا وفق أفضل التقاليد، كما وجدوها فى أفضل الكتب عبر كل الأزمنة عند سافو، وكاتولوس، وفيلون.

قبل فلينت، مذعنًا، إهداء باوند، ووقع عليه باسمه، مما مكن باوند من أن يرسلها بالبريد إلى بوتري"[١٩] هكذا أصبح باوند لا مشاركًا فحسب فى المذهب التصويرى، بل أيضًا مؤرخًا له. ولو أن النبرة التى يؤرخ بها للمذهب التصويرى كاشفة على نحو بالغ. ومرة أخرى يقدم باوند المذهب التصويرى لا بوصفه حركة مختلفة فحسب، وإنما مختلفة نوعيًا عن الحركات التى سادت الخصومة فى السنوات الثلاث الأخيرة. ما بعد الانطباعية، والمستقبلية. التصويرية هى نقيضهما. وبعيدًا عن كونها مزعجة أو "ثورية" فالتصويرية "تعيد تأكيد" حتى بطريقة أرنولدية "مسعاها لأن تكتب وفقًا لأفضل تقاليد" وجدت فى "أفضل الكتب عبر كل الأزمنة". ويمكن أن نسمع فى تكرار "الأفضل"، ترجمة للأفضل اليونانى القديم (*Aristos*) والتى تشكل جزءًا من كلمة "أرستقراطية" وإذا كانت الحركة التصويرية حركة بالفعل، فمن ثم، هي أرستقراطية الحركات. وبينما أمطرت بيانات مارينيتى وابلاً من القواعد والوصفات المتعلقة بالكتابة والرسم والتأليف، فإن التصويريين لديهم "بضع قواعد" فقط، وقد صيغت من أجل إرضاء أنفسهم فحسب، ولم ينشروها.

---

(19) (Ezra Pound and) F.S.Flint, "Imagisme" in Ezra Pound's Poetry and Prose, vol.1.p.119.Ezra Pound, "A few Don,ts by an Imagiste", ibid.,p.120-2.

ولا ينشد التصويريون أن يجذبوا الاهتمام عبر الضجة الإعلامية أو القبول الجماهيري، إنهم ليسوا مثل أولئك الأجانب من فرنسا أو أوروبا (باستثناء بريطانيا) بل إنهم أناس يمكن أن ينخرطوا فى مجتمع جيد، ويتصرفون بشكل جيد، وينأون بأنفسهم عن العالم المفعم بالضجيج للدعاية أو المسرحة.

كانت "بضع القواعد" الشهيرة، بالطبع كما يلي:

(١) التعامل المباشر مع "الشيء" سواء كان ذاتيًا أو موضوعيًا.

(٢) ألا تستخدم كلمة لا تساهم فى الرمز أو الصورة على الإطلاق.

(٣) فيما يتعلق بالقافية: أن يتم التأليف فى سياق العبارة الموسيقية لا فى سياق بندول الإيقاع.

ظل ما يصنع بذلك شأنًا مثيرًا للجدل إلى وقت طويل، وتبدو "وصفات باوند الطبية" حين نراها بعد مرور الوقت لا تعدو كونها نوعا من الفطرة السليمة، ومن المبادئ الضرورية التي تصح على كل كتابة جيدة. ولو أنها على نحو مماثل، كما لاحظ داريل هاين ***Daryl Hine***: "لا أحد يقرأ شعر المجلة فى ذلك الوقت دون أن يشعر بمدى الحاجة إلى مقوم يبدو استجابة للتحديات التى وضعها المستقبليون، وعلى أية حال فإنها تبدو توجهًا جبانًا وغير خيالى للقضايا التى أثارها مارينيتى عن الفن والحداثة، الطليعة والثقافة الجماهيرية.

فى إبريل ١٩١٣، عرض جينو سيفيرينى ***Gino Severini*** رسوماته ومنحوتاته فى صالة عرض مارلبورو ***Marlborough gallery*** وكان المعرض الآخر الذى تلاه مكرسًا للنحت المستقبلى، كانت الخصومة قد

تحددت حول المستقبلية. في سبتمبر ١٩١٣ خصص هارولد مونرو عددًا كاملاً من جريدته الجديدة "بوتري اند دراما" لموضوع المذهب المستقبلي. وإذ صاحب افتتاحية رئيس التحرير السخية ترجمات لأكثر من ثلاثين قصيدة بدا من اللافت ذلك المدى من التناقض الحاد مع الفقرتين اللتين نوقش فيهما المذهب التصويري في العدد السابق. تضمن العدد ترجمة لبيان مارينيتي الأخير الشهير عن "تدمير بناء الجملة، الخيال التلغرافي، الكلمات في الحرية". لقد كان مونرو مهتمًا إلى وقت طويل برؤية انفلات الشعر من قيوده الأرستقراطية في جمعية الشعر ***Poetry Society*** كانت المبيعات المتدفقة لجريدته جورجيان بوتري ***Georgian Poetry*** والاهتمام العام بالمذهب التصويري علامتين، فيما ظن، على تحقق آماله.

في المقال الافتتاحي للعدد، أثنى على مارينيتي ثناء شديدا لتعجيله بتذويب التمايز ما بين الشعر والثقافة الشعبية، الفن والحياة. متحدثًا بحماس مفرط عن جمهور المستقبلية الفقير، في إيطاليا "قد لاقت دعم مالا يقل عن ٢٢,٠٠٠ مشايع". كان مونرو مفعمًا بالبهجة وهو يعلق بأن مختارات مارينيتي من شعر الشعراء المستقبليين قد باعت خمسا وثلاثين ألف نسخة في طبعتيها الفرنسية والإيطالية. إن هذه الحقيقة في ذاتها تشكل "موقف مارينيتي الأشد لفتًا للانتباه". هنا الشعر "لم يعد... يمتنع عن الناس بواسطة التربويين" المفكرين أو الصحافة التجارية. هنا أصبح الشعر "مقصودًا به أن يشيع على مدى عريض وفوري" و"مستعيدًا شيئًا من شعبيته" يعيد مارينيتي الشعر إلى المنزلة التي احتلها في حقبة سابقة، حينما "كان المغني على القيثارة في العصور الوسطى والشاعر الشعبي الجوال يصورون نورثكليف الحديثة "التي تخصنا". بكلمات أخرى كان مارينيتي يقيم جسرًا على الفجوة التي أقحمتها الحداثة ما بين الفن والحياة، معيدًا الشعر إلى الموقع الذي شغله داخل جماعة

عضوية متجانسة ما قبل حديثة، عالم المغنى الشعبي والشاعر المغنى على القيثار. كانت ملاحظة مونرو الأشد إفحامًا هى تلك التى تشير إلى "نورث كليف" *Northcliffe* الحديثة "التي تخصنا".[٢٠] إذ فى عــام ١٨٩٦ أســست نورث كليف جريدة الديلى ميل *Daily Mail*، وهو نوع جديد مــن الجرائــد أكدت أهمية الكتابات الوجيزة، والمنافسات الجذابة، والدعاية المغوية، وقــد طورت تصميما طباعيا يجعل التمايز التقليدى بين الأخبار والتــسلية غيــر واضح، بحلول ١٩٠٢ بلغ رواجها المليون عدد، ثم أصبحت الأوسع انتشارا فى العالم.

أصبحت نورث كليف تجسيدا لثقافة الجماهير المبكرة. ودون قــصد، وعبر دمج نصى مارينيتى مع نورث كليف، القصائد مع الجرائــد، أبــرز مونرو المخاطر المتلازمة مع انهيار الحياة والفن الذي تاق إليه. هــل كــان هناك أى تمايز على الإطلاق ما بين الشعر والجريدة اليومية.. السلعة الأدبية الأسرع زوالا؟

عند هذه النقطة وصل مارينيتى نفسه فى زيارة أخــرى إلــى لنــدن. وكانت التغطية الصحفية الأشد كثافة مما كانت عليه فى أى وقت آخــر، إذ أرسلت التقارير الصحفية إلى جرائد العاصمة الأسبوعية واليومية وقــت أن كان مارينيتى يلقى قراءات ومحاضرات يومية. واحدة من قراءاته كانت فى مكتبة للشعر يملكها ويديرها مونرو. والقراءة الأخرى، كما نعرف، شــهدها ويندهام لويس، وبقيت أخرى لرفيق باوند المنتمى إلى المذهب التــصويرى ريتشارد ألدينجتون. طرق مارينيتى، وفى موطن رأسه، فى هذه القــراءات والمحاضرات، على وجهة نظر كان يطورها برسوخ منذ منتــصف ١٩١٢،

(20) Harold Monro, "Varia", Poetry and Drama 1-3(September 1913),pp.263-5.

تتعلق بضرورة النبذ المطلق لمفهوم الاستقلال الجمالى لأنه يؤمن بأنه قـوة مدمرة، ألقى كلمة بطريقة خطابية فى ١٧ نوفمبر فى "نادى الشعراء" (***Poets Club***) قال فيها: "الفن ليس دينًا" إنه ليس شيئًا نعبده متعـانقى الأذرع، بـل علـى العكس، إن عليه أن يعبر عن كثافة الحياة برمتها؛ جمالها، وخسـتها، عـن "أقصى تعقيد لحياتنا فى هذه الأيام"[٢١]. بعدها بأربعة أيام نشرت الديلي ميل ***Daily Mail*** آخر بيان لمارينيتى- وأى جهة اختصاص أكثر كشفًا من جريدة نورث كليف الجماهيريـة- "مـسرح المنوعـات" (***The Variety Theatre***) أو الميوزيك هال ***Le Music -Hall*** وهو ذلك العمل الذي يدافع بوضوح عن ذلك الشكل الشائع للغاية والمزدرى نقديًا. ألح مارينيتى علـى أن "مـسرح المنوعات"، كان شكلاً ثقافيًا حديثًا، على نحو مثالى، وأنه أكثر من أى شيء آخر "مهم بسبب كل جهوده المرتبكة والبساطة الخشنة لمنابعه... (إنه) يدمر كل ما هو جليل، ومقدس، وجدى، ونقى فى الفن، بألف لام التعريف."[٢٢] لقد كانت صيحة أبعد من ذلك الرضا الذاتى النخبوى الذى كان بمقدور باوند أن ينغمس فيه متأخرا في منتصف يونيو ١٩١٢.

غير أن باوند، قد تغير كثيرًا أيضًا فى غضون ١٩١٣، وإن كان عبر طرائق مختلفة تمامًا عن طرائق مارينيتى. أولاً: فـى يوليـو ١٩١٣ بـدأ ارتباطه الطويل مع "النيو فري ومان" ***The New Free Woman*** وهى جريدة نسائية معارضة، كانت فى سبيلها على نحو مطرد الى أن تتحول إلى لـسان حال المذهب الفردى الفلسفى، وعلـى الفـور أعيـدت تـسميتها لتـصبح "الأيجويست" (***The Egoist***)، وبسرعة أصبحت مكانًا لاحتشاد شعراء المذهب

(21) Times, 18 November 1913, p.5.cols 5-6.
(22) Filippo Tommaso Marinetti, The Meaning of the Music Hall" Daily Mail (London) 21 November 1913.p.6.col.4.

التصويرى، حينما تبينت رئيسة تحريرها دورا مارسدن (*Dora Marsden*) التماثل ما بين فلسفتها، هي نفسها، للمذهب الفردى الأرستقراطى مكتملاً بنظرية فى اللغة وبين شعر التصويريين. ثانيًا: وما هو أكثر أهمية؛ اللقاء الذي تم بينه وبين أرملة الراحل أرنست فينولوزا (*Ernest Fenollosa*) تلك التي قرأت شيئًا من شعر باوند المبكر وبحلول ديسمبر عهدت ببحث غير منشور لزوجها إلى باوند. على مدى الشهور التالية بدأ باوند فى استكشاف طبيعة اللغة الصينية المكتوبة، التى، كما آمن، قاومت النزعات الغربية تجاه التجريد (بمعنى؛ الفن)، لأنها قد ألفت من حقيقة فيزيقية (بمعنى الحياة). بعدها بأعوام، فى ألف باء القراءة (*ABC of Reading*) (١٩٣٤) لخص ما تعلمه من فينولوزا:

فى أوروبا إذا طلبت من رجل أن يحدد أى شىء فإن تحديده يتحرك دائمًا بعيدًا عن الأشياء البسيطة التى يعرفها جيدًا، إنها تنسحب داخل إقليم غير معروف، هو إقليم التجريد النائى والذى يزداد نأيًا.

من ثم، إذا سألته ما الأحمر، يقول: إنه لون، وإذا سألته ما هو اللون سيخبرك أنه ذبذبة أو انكسار للضوء أو انقسام فى المنشور الضوئى، وإذا سألته ما الذبذبة، يخبرك أنها شكل من أشكال الطاقة، أو شىء من هذا القبيل، إلى أن تصل إلى شكلية وجود أو لا وجود، أو أيا ما كان ما تحصل عليه فيما وراء أعماقك ووراء أعماقه.

ولكن حينما يريد الصينى أن يرسم صورة لشىء ما أكثر تعقيدًا، أو لفكرة عامة، كيف يشرع فى ذلك؟ إن عليه أن يعرف الأحمر. كيف يمكنه أن يفعل ذلك فى صورة لم ترسم بالرسم الأحمر؟ إنه يضع (أو أسلافه يضعون) الصور الموجزة معًا لـ:

الورد الكرز صدأ الحديد البشروس

ذلك، كما ترى، قريب للغاية مما يفعله عالم الأحياء (بطريقة أكثر تعقيدًا بكثير) حينما يجمع بضعة مئات أو آلاف من الشرائح معًا ثم يلتقط ما هو ضرورى لبيانه العام. شىء ما يوائم الحالة، وهو الشىء الذى ينطبق على كل الحالات.

"الكلمة" الصينية أو الإيديوجرام [المشيرة إلى] الأحمر ترتكز على شىء يعرفه كل أحد.(٢٣)

إن المنهج الإيديوجرامى الذى هو تشييد تصورات عامة من وقائع مفردة ملموسة، تتجاور ولكنها لا تتصل، بالضرورة، فى حلقات عبر بناء الجملة، قد راق لتفضيل باوند، عميق الجذور، للحياة على الفن، وأصبح تقنية رئيسية فى نقده وشعره المتأخرين. على سبيل المثال، يجب أن تقرأ "المرشد إلى كولشور" *Guide To Kulchur* (١٩٣٨) بالطريقة نفسها التى تقرأ بها "أنشودة" *The Cantos*.

ويعطى باوند أفضل تحديد لهدفه:

يتألف المنهج الإيديوجرامى من عرض وجه واحد ثم وجه آخر غيره إلى أن يتخلص المرء فى نقطة ما من السطح الميت والمتحجر لعقل القارئ قافزًا إلى ذلك الجزء الذى سوف يتم تدوينه(٢٤).

---

(23) Ezra Pound, ABC of Reading (New York,1960; 1st edn., 1934) ,pp.19-22
أو مثوى الشهداء" "حرفيا": حجرة الخلود التي تستقبل فيها أرواح الشهداء في المثولوجيا السكندينافية– المترجمة.

(24) Ezra Pound Guide to Kulchur (New York, 1970; 1 st edn., 1938), p. 51.

إنه منهج ديناميى، وحينما ينجح فإن العقل والعين يقفزان من كلمة إلى أخرى، أو من صورة إلى أخرى مثل شحنة كهربائيـة. يتـشارك القـارئ بفعالية مع الشاعر فى بناء المعنى. أخيرًا، سوف يصبح هذا مـنهج باونـد فى "أنشودة" ***Cantos***.

بكلمات أخرى كانت نظرة باوند للصورة قد تبـدلت بعمـق بقراءتـه لفينولوزا ولا يحتاج المرء سوى أن يقارن بين إحـدى روايـات المـذهب التصويرى التى كتبها فى عام ١٩١٣ ورواية أخرى كتبهـا فـى سـبتمبر ١٩١٤، سميت الأولى "كيف بدأت" ***How I Began*** (فى يونيو ١٩١٣)، وهى توضح كيف ولماذا كتب قصيدته "التظاهرية" الشهيرة فى "محطة المترو".

لما يزيد، بحق، عن سنة، كنت أحاول أن أكتب قصيدة عن شيء بسيط جدا قد حدث لى فى مترو أنفاق باريس. خرجت من القطار فى، فيما أعتقد، ميدان الكونكور وفى تدافع الناس رأيت وجهًا جميلاً. ثم، متحولاً فجأة، آخر وآخر، ثم وجه طفل جميل، ثم وجها آخر جميلا. طوال ذلك اليوم حاولت أن أجد كلمات تعبر عما أشعر به تجاه ذلك. تلك الليلة إذ عدت إلى المنزل على طول شارع رايمور ***Rue Raymouard*** كنت لم أزل أحـاول. لـم أسـتطع الحصول على شيء سوى بقع من اللون. أتذكر أننى فكرت فى أننى لو كنت رسامًا لربما ابتدعت مدرسة فى الرسم جديدة بالكليـة. حاولـت أن أكتـب القصيدة بعدها بأسابيع فى إيطاليا. ولكن دون جدوى. ثم، فقـط، ذات ليلـة، وأنا فى حيرة كيف يتسنى لى أن أتحدث عن المغامرة، استوقفتنى مسألة أنه فى اليابان، حيث لا يتم تقدير العمل الفنى بالفدادين وحيث ستة عشر مقطعًا يكفون لقصيدة، إذا رتبتهم ونطقتهم على الوجه الأتم، ربما يـصنع المـرء قصيدة صغيرة للغاية يمكن أن تتم ترجمتها على النحو التالى:

شبح هذى الوجوه فى الزحام

تويجات على غصن أسود رطب

وهناك، أو فى مدينة ما أخرى

موغلة فى القدم

شديدة الهدوء

شخص آخر ربما يفهم المعنى[٢٥].

إنه من الفاتن أن نقارن هذه الرواية المبكرة بالمعالجة الأكثر اكتمالاً للقصيدة فى مقال باوند "الحركة الدوامية" (***The Vorticism Movement***) فى (سبتمبر ١٩١٤)[٢٦]. ما اعترض طريق نظريته المتطورة عن تزامن الصورة. يصف الفن بوصفه "معادلة" للعواطف (٢٧٩) إرهاص بمعادل إليوت الموضوعى، الشعر بوصفه أداة نقل ممكنة "للغة والشكل واللون" (٢٧٩). الشعر الصينى بوصفه نموذجًا للتزامن والإيجاز. قصيدة الصورة الواحدة بوصفها "شكلاً من أشكال الترتيب الفائق"، بكلمة أخرى إنها فكرة واحدة توضع أعلى فكرة أخرى (٢٨١).

القصيدة الناجحة بوصفها تسجيلاً "لبرهة بعينها حينما مظهر الشيء وموضوعيته يحول نفسه أو يثب إلى شيء داخلى وذاتى، الصورة عند أعمق مجالاتها في أعمق وأهم مراكزها قد لجأت إلى الصوفى، في مزاج الأفلاطونية الجديدة الذي طبع فكر باوند. وهو واضح فى القصائد الأسبق

---

(25) Ezra Pound How I Began, originallu in . p. 's Weekly (London) 71.552 (6 June 1913). p. 707: now in Ezra Pound's Poetry and Prose. vol. 1. p. 147.

(26) Ezra Pound ."Ikon". Originality in The Cerebralist (London.1(Sepember 1913). p.43: now in Ezra Pound's Poetry and Prose. vol.1.p.203.

لأغان مرحة الأخير. يكمن مثل هذا الإيمان الروحى وراء بيانه، فى هامش لافت للانتباه فى مقال "الحركة الدوامية" ١٩١٤ أن فى دراما النو اليابانيـــة "تكمن الوحدة فى صورة واحدة، تدعمها حركة وموســيقى" ربمـــا تزودنـــا بنموذج لـــ "قصيدة تصويرية أو دوامية طويلة". كان باوند، مثله مثل معظم معاصريه، منخرطا في مشروع على مدى الحياة هو كتابة قــصيدة طويلـــة (العلامة المسجلة المميزة للــشاعر العظــيم) تــصون صــفات "التلقائيـــة"، والعصبية المركزة التى تم إنجازها فى الشعر الحديث.

أخيرًا، أصبحت الصورة تقريبًا موضوعًا للعبادة، أيقونة بإمكانهـــا أن تجتذب العقل من المادى إلى الروحى.

الشغل الشاغل فى الفن هو خلق الصورة الجميلة، خلق نظام ووفـــرة في الصور قد توفر لحياة عقولنا خلفية من النبل: يجب علينا أن ننشر صور الجمال، التى تخوض فى فضاءات غير مأهولة معنا فيها كل مالا غنى عنه، أصوات وأشكال وافرة تسلينا فى ذلك الحلم الطويل، لننثر الحبّ في معبـــر الشهداء ***Valhala***[(٢٧)] ونمنح العطايا السخية في طريقنا

هنا، يتم إدراج التأكيد الجديد على التقنية ودقة الوعى تحت حلم النبل، الذى هو عام بالنسبة لكل فن عظيم، ولقد أفرد له باوند إطراء خاصًـــا فـــى مراجعته النقدية عن ييتس عام ١٩١٤، في "مسئوليات" (***Resposibilities***).

حينما صدرت منتخبات باوند أخيرًا "التصويريون" (***Des Imagistes***) (في مارس ١٩١٤ فى نيويورك وفي إبريل فى لندن) كان باونـــد، بالفعـــل، يتنقل من مكان إلى آخر. حان أخيرًا وقت المواجهة مع مارينيتى، وكان من

(27) Ezra Pound ."Ikon". Originality in The Cerebralist (London,1(December 1913). p.43;now in Ezra Pound's Poetry and Prose. vol.1.p.203.

المعروف حينئذ أن مارينيتي على وشك العودة إلى لندن في آخر مايو، ويونيو، حيث كان مخططًا أن يطلق سلسلة من الحفلات المستقبلية من فوق مسرح أكبر صالة موسيقية في العالم وهي الكوليزيوم (*Coliseum*) في لندن. وكما لو كان يعد نفسه للنبرة الجديدة التي سوف تسم عمله، كتب باوند في عدد الإيجويست *The Egoist* في فبراير ١٩١٤ "يجب أن يعيش الفنان الحديث بواسطة العنف والحرفة. إن آلهته آلهة عنيفة... أولئك الفنانون، كما يقال عنهم، الذين لا يظهر عملهم ذلك النزاع، لا يلفتون الانتباه"[٢٨] لقد كانت صيحة شديدة الابتعاد عن ذلك النثر المعقد الذي أعلن به عن مولد المدرسة التصويرية في أغسطس ١٩١٢، قبلها بثمانية عشر شهرًا فقط،. بينما أودعت الحركة الدوامية في الزاوية تماما.

بواسطة تمويل من والدة ويندهام لويس وكيت ليشمير (*Kate Lechmere*)، خطط باوند ووينـدهام لإصدار دورية تكون النظير القولي لشيء من أداء الميوزيك هال الذي ادعاه مارينيتي لنفسه بوصفه شكلاً جديدًا للحداثة الثقافية، نتاجًا لهذا فقد ألفت ما بين خفة منطق مسرح المنوعات وبين التصريحات المهددة. استمدت طبوغرافيتها بوضوح شديد من الممارسات المستقبلية إلى درجة أن كل من علقوا عليها من المراجعين النقديين المعاصرين قد تصوروا أنها مشتقة منها، وحتى القوائم الشهيرة "اللعنات" و"البركات" (*Blasts*) (*Blesses*) قد التقطت من "لعنة على ووردة إلى" *Merde D, And Rose* لأبولينير التي كانت قد ظهرت في مجلة مارينيتي لا سيربا "*Lacerba*".

(28) Ezra Pound, "The New Sculpture " originally in The Egoist, 1.4(16February 1914), pp.67-8; now in Ezra Pound's Poetry and Prose, vol.1,pp.221-2, here p.222.

ولو أن الجريدة لم تكن من ذلك النوع الذي لا يأبه به بالكليــة: فلقــد وارت بين طياتها بين الأسماء العديدة التى يجب أن تلعــن جلينيكــونر أوف جلن "*Glenconer Of Geln*". لقد كانت علامة على أن باوند قد تخلى أخيرًا عن حلمه بشعر يستكين فى حضن صالونات الرعاة الأرستقراطيين. وانتقل مؤخرا صوب عالم الانشغالات العامة الذى كان مارينيتي تجسيدا له، ولو أن عروض مارينيتي استقبلت، على نحو مفحم، فى الكوليزيوم وفى الــبلاست *Blast* فى أعمدة المراجعات النقدية استقبالاً ضعيفًا.

حينما خطا مارينيتى صاعدًا إلى خشبة المسرح لكــى يقــدم الحفــل بمحاضرة موجزة عن "فن الضوضاء" (*Art of Noises*)[٢٩]، انقلبت الأمــور على نحو بغيض، كما وصفت التايمز:

ارتكب السنيور مارينيتى خطأ فى حق جمهوره، نوعًا ما، بعد ظهيرة أمس، حينما حاول أن يلقى على جمهوره شرحًا أكاديميًا لمبادئ المــستقبلية فى الكوليزيوم وكان عليه، نتاجًا لهذا، أن يصبر على الاستقبال الخشن مــن الشرفة العليا فى المسرح التى بدت وكأنها مؤهلة تمامًا لتعطيه درسًا فى "فن الضوضاء" الذى يخصه هو نفسه.

ما اصطلح معلق التايمز على تسميته "شرحًا أكاديميًا لمبادئ المستقبلية" كان بالضبط نوعًا من الخطاب التأملي الجاد الذى ســعى الكوليزيــوم إلــى إقصائه. وهو ما حدث تماما. أسدلت الستائر بعد بضعة دقائق علــى نحــو تعوزه الكياسة. وادعى مدير خشبة المسرح فيما بعد أنه كان ثمة خطــر أن

(29) Art and Practice of Noise. Hostile Reception of Signor Marinetti. Times, 16 June 1914. p.5 col.4.

"يبدأ الناس فى إلقاء الأشياء" وأجبر مدير ومالك الكوليزيوم أو زوالد ستول (*Oswald Stoll*) مارينيتى على تضمين تسجيلات موسيقية على الجرامافون لإدوارد إلجر فقط فى العروض التالية: "لكى تجلب شيئًا من الاتساق النغمى إلى العرض"[٣٠]. أسفر هذا الالتزام عن إخفاق ذريع.

لماذا لم ينجح عرض مارينتى وقد تصور، هو نفسه، مسرح المنوعات على أنه وسيط نموذجي للنتاج الثقافى الحديث؟ الإجابة هى أن فكرة مارينيتى عن الحداثة لم تكن حديثة على نحو كاف. الكوليزيوم الذى شيد قبل عشرة أعوام فقط فى ١٩٠٤، كان قاعة موسيقية من نوع جديد: لقد شيد بحيث تمكن رؤيته بشكل مباشر من مخرج محطة شاننج كروس، وكان المقصود منه أن يخاطب حشود المحترمين الأثرياء الذين يتدفقون إلى العاصمة من أجل نزهة تبضع ليوم أو كما وضح مالك المسرح المسألة[٣١]: "أناس الطبقة الوسطى الذين قد يبدو حضور مسرحية جادة بالنسبة إليهم طموحًا مغالى فيه، وزيارة مسرح المنوعات أمرا بعيدا عن الاحتشام". سعيًا إلى إرضاء هذا الجمهور فلقد قدم لهم مسرح المنوعات عروضًا عقيمة، عروضا تبعد تمامًا عن أصول المؤسسة الاجتماعية التي جاءت منها الطبقة العاملة والطبقات الدنيا. لم يكن مسموحًا لمارى لويد (*Marie LLoyd*) وهى أعظم نجمة من نجوم مسرح المنوعات، ماتت عام ١٩٢٢، واعتبرها ت. س إليوت وريثة الثقافة الإنجليزية الأصيلة بالعرض فى الكوليزيوم: أغانيها غير المحتشمة ذات الإيحاءات مبتذلة للغاية، لقد كان مسرح المنوعات الجديد على النقيض متوجها إلى الطبقة المتوسطة التى تم تعريفها على نحو سريع

(30) Stage Manager quoted in Felix Barker, The House That Stoll Built: The Story of the Coliseum Theatre(London.1957) p.83. الذي حكى أيضا عن قرار ستول بإدراج الجرامافون، pp.83-6.

(٣١) اقتبست في Barker, The Hou, 3, nose that Stoll Built, p.11.

بالطبقة الاستهلاكية. تأسست أحلام مارينيتي فيما يتعلق بمسرح المنوعات على تجربته في إيطاليا، حيث لم يزل هناك، آنذاك، جنس أدى فعالاً وصاخبًا من الثقافة المدنية الشعبية، شكلاً هجينًا يخاطب العمة الذين لا يزالون في مرحلة الانتقال من الطريقة الزراعية في الحياة إلى طريقة حياة مدينية بالكلية، مخاطبًا تجربتهم المهجنة عبر مزج موتيفات كرنفال القرية مع أجناس أدبية أحدث لمعالجة اضطرابات التجربة المدينية.

أخفقت بلاست لسبب مختلف نوعًا ما. إن أي مؤرخ لسيرة حياة باوند اقتبس كلامه من جي. و. بروتيرو (*G.W.Prothero*) رئيس التحرير الرصين للكوارتلي ريفيو ***Quartely Review*** التي نشر فيها باوند ذات مرة مقاله عن شعراء التروبادور، والذي قال لباوند إنه ليس في مقدوره أن ينشر أي شيء لأحد المشاركين في "إصدار مثل البلاست". التي تعد وصمة للمرء.[٣٢] والمعنى المتضمن هو أن الـ بلاست قد أثارت ضجة وأشعلت فضيحة وغضبًا عارمًا، على نمط تجربة الطليعة نفسها. غير أن لمحة سريعة في المقالات النقدية المعاصرة تكشف عن قصة أخرى:

كل الصور التي أعيد إنتاجها تقريبا (مثل تنضيد الحروف المطبعية في الصفحات الأولى) أصلها مستقبلي ولا شيء آخر. أما عن الإنتاج الأدبي للحركة الدوامية، فليس حتى طازجا لهذه الدرجة.. كل ما هي عليه بالفعل أنها محاولة واهنة للمهارة... إن بلاست شيء مسطح. ليس لدينا هنا حركة ولا حتى حركة قد ضلت سبيلها.[٣٣]

---

(٣٢) على سبيل المثال انظر: Humpherey Carpenter, A Serious Character: The life of Ezra Pound (Boston,1988), p.250; Noel Stock, The Life of Ezra Pound (Harmondsworth, 1974; 1st edn.,1970), p.203 وغني عن القول إن الخطاب قد نشره باوند نفسه.

(33) Solomon Eagle (John Collings Squire), "Current Literature: Books in General", New Statesman,3,no.65 (4 july 1914), p.406.

بعدها بأسبوع كتب ناقد آخر:

يمكن أن يغفر المرء لحركة جديدة أى شيء فيما عدا كونها تبعث على الضجر.. بلاست مضجرة مثل تقليد جورج روبى (فنان مسرح المنوعات الكوميدي العظيم) لقس دون أى حس فكاهى... أن تلم صفحات البلاست فى لفة ورق تلف فيها المستقبلية لتدفنها لهو إهانة لحركة فنية حية وأصيلة... ولكن، بعد كل شيء، ليست الحركة الدوامية سوى المستقبلية متنكرة فى مستقبلية- إنجليزية، ربما نسميها قد علبت فى إنجلترا وعبئت على نحو سيئ.. تختلف الجماعتان كل عن الأخرى لا فى أهدافهما وإنما فى درجة كفاءتهما.(٣٤)

إن الاستجابتين تمثلان استجابات أخرى. أعطت بلاست لباوند ولويس درجة ما من الشهرة سيئة السمعة، ولكنها أعطتهما ما هو أكثر قليلاً. لقد استدعى لويس فيما بعد قائلا: نتيجة لتلك "النشاطات ذات النزوع الاجتماعي فغني عن القول إننى لم أبع ولا صورة واحدة"(٣٥) إذا كانت بلاست محاولة لاستيعاب مفهوم الفن فى مفهوم السلعة فى موازاة السطور التى اقترحها مارينيتى فلقد أخفقت. احتلت المساحة بالفعل سلعة أخرى. بالنسبة إلى باوند، كما هو الأمر بالنسبة إلى مارينيتى كان اقتصاد السلعة يتحرك بسرعة شديدة إلى حد أنه أصبح من الصعب التنبؤ بقدرته على التهام أى شيء يقف فى طريقه.

تحول باوند الآن إلى موقع آخر، فمن ناحية نبذ المذهب التصويرى بعنف تاركًا بقاياه لإيمى لويل الذى شرع بهمة فى لندن فى التخطيط لنشر سلسلة حلقات جديدة لمختارات التصويريين، بعد إصدار بلاست ببضعة

(34) Anonymous, " The Futurists " . New Statesman. 3. no. 66(11 July 1914). p.426.

(35) Wyndham Lewis, Blasting and Bombardiering (1937; rpt.New York. 1982).p.47.

أسابيع، إلا أن باوند لم يكن مهتمًا بالكلية. كانت أفكاره قد تحولت بالفعل إلى مكان آخر، إلى اتجاهات قد تم اقتراحها من خلال تعليقاته على ما حدث للنحات ياكوب إبستين (***Jacob Epstein***) مؤخرًا بالفعل. نشرت التعليقات فى يناير ١٩١٥:

إننى أتوسل إليك أن تغفر لى استطراداتى، ولكن أليس من السخف أن" آلهة الشمس (أهم تمثال لإوبستين) (وقطعتان أخريان لم أرهما) يجب أن ترهن، ترهن الكمية كلها من أجل مبلغ ستين جنيها إسترلينيا، وستة أعمال أخرى لم تزل بين يدى النحات؟ وليس هذا راجعًا إلى الحرب، لقد كان الأمر هكذا قبل أن يسمع بهذه الحرب.

إن المرء ليتطلع إلى جامعى التحف الأمريكيين وهم يبيعون أوتوجراف ويليام موريس ورمبرانت المزيف وفانديكس المزيف. إن المرء ليرقب البلوتوقراطية ويطل على الأرستقراطية التى كان عليها أن تعرف فى ذلك الوقت أن الإبقاء على الفنون فى حال التواصل يعنى الإبقاء على الفنانين الأحياء لأنه لا عصر يمكن أن يكون عصرًا عظيمًا دون أن يعثر على عباقرته ذاته.(٣٦)

استجابة لهذه الكلمات تلقى باوند خطابًا من جون كوين ***John Quinn*** محامى نيويورك والراعى الثقافى الذى قابله مقابلة سريعة حينما كان فى نيويورك عام ١٩١٠. تلقى كوين على نحو صحيح الإشارة إليه فى ذكر باوند لـ "جامعى التحف الأمريكيين" وهم يبيعون مخطوطات أوتوجراف ويليام موريس. ولد (كوين) فى ١٨٧٠، ابنًا لمهاجر كندى. كان كوين شكلاً

(36) Ezra Pound, Affirmations " III, The New Age , 16.12 (21 January 1915). pp.311-12 الآن في Ezra Pound's Poetry and Prose , vol.2,pp.6-8,هنا p.8a

كلاسيكيًا آخر من قصة هوراشيو آلجر نفسها. مسلحًا بدرجات المحاماة من جورج تاون ثم هارفارد، هبط على نيويورك فى سن الخامسة والعشرين. خلال خمس سنوات ترقى إلى شريك ذى حصة أصغر فى مؤسسة ألكسندر وكولبى (*Alexander and Colby*) وخلال ست سنوات أخرى افتتح شركته الخاصة. كان حقل تخصصه هو قانون التمويل، ولكنه كان مهووسًا بالعزم على أن يصنع من نفسه رجلاً مثقفًا. قرأ بشراهة كل شيء حديث. كل شيء إيرلندى. فى ١٩٠٢ شرع فى أول رحلة يقوم بها إلى الخارج؛ إلى دبلن ولندن حيث قابل والد ييتس وجاك أخا ييتس، ثم ييتس نفسه، ثم بعد ذلك التقى بكل شخص منخرط فى المشهد الأدبى الإيرلندى. اشترى من جاك ييتس دستة من اللوحات تقريبًا، واشترى من الأب واحدة وقام بدور السمسار فى أربع لوحات أخرى. كان ذلك بداية شغف متقد سوف ينمو ويستمر على مدى حياته وحتى موته فى عام ١٩٢٤. أصبح كوين أعظم جامع للوحات الفن المعاصر فى أمريكا فى زمنه، مشتريًا أعمالاً من أهم الفنانين فى هذه الفترة تقريبًا. غير أن اهتمامه بالأدب لم يكن أقل حياة. بحلول ١٩١١، كان قد اشترى بالفعل مخطوطات من جوزيف كونراد، وعبر تعاونه مع باوند سيصبح دوره فى تشكيل الحداثة الأدبية خطيرًا. ويقال إن كوين كان يمتلك بالفعل أهم مخطوطات الأرض الخراب وعوليس وهما عملا الحداثة الأعظم فى اللغة الإنجليزية شعرا ونثرا(٣٧).

منذ البداية فى ١٩١٥، بدأ كوين يسعى إلى أخذ نصائح باوند فى شراء لوحات ويندهام لويس ومنحوتات هنرى جودييه برتشيسكا ***Henri-Brzeska-***

(٣٧) عن Quinn انظر .B.L.Reid's classic biography The Man From New York : York (1968) ولمختارات من مراسلاته مع باوند انظر: The selected Letters of Ezra Pound to John Quinn.1915-1924.ed.Timothy Master (Durham.1991) .

Gaudier وياكوب أبستن مانحًا باوند أيضًا عمـولات صـغيرة أو هبـات صغيرة فى الوقت ذاته لتدخله. بدأ الاثنان فى دراسة جدوى صـدور مجلـة أدبية يمكن أن تؤوى كُتاب باوند المفضلين. فى أوائـل ١٩١٦ قـدم باونـد اقتراحًا إلى الليتل ريفيو *Little Review* وهى مجلة صغيرة (تـضم ٢٥٠٠ اشتراك بالإضافة إلى مبيعاتها من ٦٠٠ عدد فى الشارع) كانت قد انتقلـت لتوها من شيكاغو إلى نيويورك. كان باوند سيـصبح "المحـرر الأجنبـى" للجريدة مزودًا إياها بالعون المالى الذى سيغطى تكلفة كل الـصفحات التـى سيحررها، وسيكون اختيار المواد المضمنة له، بينما يزود كوين باوند بدعم مالى آخر يمكنه عن طريقه أن يدفع مبـالغ صـغيرة للمـشاركين ومرتبًـا متواضعًا (٦٠ إسترلينيا فى السنة) لنفسه. فى السنوات مـا بـين ١٩١٧– ١٩١٩ نشر باوند *Tarr* لويندهام لويس، وهى نسخة مسلسلة مـن روايـة جويس "عوليس"، وقصائد ومقالات نقدية لــ ت. س. إليوت وخليط من شعر باوند نفسه ونقده النثرى. تحول نقد باوند إلى ممارسة تحريرية، بدت دلـيلا على إدراكه، ذى البصيرة الثاقبة، أن احتضان أكثر الكُتاب أهمية فى عصره فى مكان واحد سوف يخلق حسا موحيًا بالتماسك. لم تزل قوة ذلك الإيحـاء واضحة اليوم فى الخصومة النامية حول الحداثة وأهميتها.

ثمة تغير محسوس أيضًا يأخذ مكانه فى بلاغة باوند خلال هـذه الفتـرة، وهو ما نراه فى مراسلاته أكثر مما في مقالاته النقدية. ويمكن أن يراه المرء ذا أثر بالفعل فى ١٩١٧، حينما أجاب باوند عن تساؤل مارجريت أندرسون عمـا هو السبيل الأفضل كى يعلن عن مشاركته فى الليتل ريفيو *Little Review*:

"إذا كان هناك نفع فيما يتعلق بالأهداف الإعلانية يمكن أن تتصي علـى أن النسخة الواحدة من كتابى قد جلبت بالضبط ٨ جنيهات إسترلينى (أربعون دولارًا).

أو، مرة أخرى حينما سأله ويليام بيرد عن السبيل الأفضل للإعلان عن مسودة الجزء الخامس من "أنشودة" *A Draft of XVI. Cantos* فإن باوند سيلح على الجدل نفسه الذي حدث في ١٩٢٤:

أفضل إعلان هو التصريح الهادئ بأنه مؤخرًا بيعت نسخة من أول كتاب للأستاذ باوند *A Lume Spento* بمبلغ ٢,٥ جنيه إسترلينيًا في المزاد العلني وهو الكتاب الذى نشر في ١٩٠٨ وبيع بمبلغ جنيه إسترليني (دولار واحد)[٣٨].

ومرة أخرى في عام ١٩٢١ حينما انهمك باوند في الليتل ريفيو *Little Review* فترة قصيرة ناقش مسألة ضرورة أن ينشر أندرسون وهيب صورًا فوتوغرافية على هذه الخلفيات:

إن الأمر يستحق إذا نشروا كلهم، إنهم ليسوا نفقات إنما استثمار، يجب أن يصبح هذا العدد ملكية دائمة لك... إننى أعتقد أنه استثمار صلب لأموال أي شخص.[٣٩]

من خلال هذه المبررات التي تدور حول مستهلكين محتملين سواء كانوا قراء أو محررين لم يعد يضع باوند في المقدمة تلك الدعاوى حول القيمة الجمالية الجوهرية للأعمال الفنية. بل إنه عرض دعاوى أرقام قياسية في الأداء و"الاستثمار"، ومما له دلالة أنه أخبر جون كوين حينما كتب إليه

---

(38) Ezra Pound to Margaret Anderson, 10, May 1917, in Thomas L.Scott and Melvin J. Friedman,eds., Pound/Little Review: The letters of Ezra Pound to Margaret Anderson) New York,1988), p.46.Ezra Pound to William Bird, May 1924. Bird Papers. Bloomington, Indiana University Library.

(39) Ezra Pound to Margaret Anderson(29 April-4 May 1912), in Scott and Friedman,eds., Pound/Little Review, p.271.

فى ١٩٢٢ بالمجلات التى قد تتطلب دعمًا منه: "إننى سوف أنصحك بهذا فقط، بعد أن أشعر بالثقة بأنك سوف تحصل على ما يستحقه مالك".(٤٠) هذه الملاحظات قد تكشف عن تأثير رعاية كوين لباوند. فبالنسبة إلى محام تورط فى صفقات الوول ستريت، وبوصفه راعيًا، فقد كانت موارده محدودة بالمقارنة مع جامعى التحف الأكثر ثراء فى هذه الفترة. كان كوين معنيًا بالضرورة بما إذا كان بإمكان المرء أن يحصل على "ما يستحقه مالك" من بائعين بأعينهم أو من نشاطات الرعاية. لكى تجمع الأعمال بنجاح فمن الضرورى أيضًا أن يبيع المرء شيئًا من مقتنياته من وقت إلى آخر ومن ثم يراقب المرء السوق بحذر. لم يكن كوين مختلفًا فى هذا الأمر عن أى جامع آخر غير أن مثل هذا الحذر قد جعل رعايته، بالضرورة، مختلفة عن ذلك النوع من الرعاية الذى منحته السيدة جلينكونر ذات مرة لباوند، أو لشعراء مثل جون درينك واتر (*John Drink Water*) لأنه فى عالم التمويل العالي الخشن الذى عمل فيه كوين، لم يكن مسموحًا بالاحتكام إلى العاطفة أو الجمال، وأكدت شخصية كوين نفسها التى وسمت بعدم ثقة عميق تجاه العاطفية هذا النزوع.

لم يعد تبرير العمل، الآن، يتم احتكامًا إلى الفن وإنما لتصور الاستثمار. ولم يعد فى إمكان الحداثة، كما فعل مارينيتى قبلها بأعوام، أن تواصل إيمانها بالكمال والتماسك المستقلين للجماليات. كان الفن يفسح الطريق للحياة، غير أن الحياة بدورها، فى ذلك الوقت، كانت غير منفصلة عن اقتصاد السلع المتسع.

(40) Ezra Pound to John Quinn.4-5 July 1922. The selected Letters of Ezra Pound to John Quinn.212.

تحولت الحداثة، لكى تصون نفسها، إلى مكان آخر: إلى عالم الجمع والتعامل مع النوادر غير واضح المعالم، ذلك العالم الذى تم تحديثه آنذاك عبر استيعاب الفن فى عالم الاستثمار. وأفسح راعى الصالونات الطريق لذرية جديدة من الراعى المستثمر. فى الوقت ذاته، شرع باوند فى مهمة استغلال ارتباطه بالمذهب التصويرى فى تفسير التاريخ الأدبى الحديث. فى إبريل ١٩١٧ نشر مقاله تحت عنوان "الوضع الحالي الثاني *Status-Rerum- The Second* ملمحًا إلى مقاله السابق الذى أعلن فيه– قبلها بأربعة أعوام– فى ١٩١٣ عن ابتداع المذهب التصويرى[٤١]. أعلن آنذاك ان المذهب التصويرى قد "آل إلى جفاء"، وأن نواقصه تمثلت في "سيولة عاطفية تافهة، افتقار إلى التماسك، افتقار إلى المركز العضوى فى القصائد الفردية، وفى البلاغة، مع لغة ذات شكل تقليدى". باختصار، أصبحت التصويرية المذهب الآمى (*AmyGism*) وهى الكنية التى استخدمها باوند لنبذ الأعمال المنشورة بواسطة آمى لويل، بوصفها محررة وراعية للتصويرية بعد عام ١٩١٥. في ذلك الحين ثابر باوند، متعاونًا مع إليوت، على مناصرة أشعار أكثر شكلية بوصفها ترياقًا لتجاوزات الشعر الحر، ذلك القرار الذى استدعاه فيما بعد فى هذه المسميات:

فى تاريخ بعينه، وفى غرفة بعينها، قرر مؤلفان لم يتدخل أحدهما فى شأن الآخر، أن تخفيف كثافة الشعر الحر، عبر المذهب الآمى، والمذهب الأستاذى لـلى (*Lee*) (*Lee 85*)، قد ذهب إلى أبعد مدى، ولابد من إطلاق

(41) Ezra Pounddd "Status Rerum-The second" Originally in Poetry, 8.1 (April 1916), pp.38-43 now in Ezra Pound's Poetry and Prose . vol.2,pp.151-3 : all quotations from p 151.

سراح شيء من مواجهة هذا التيار. حدث الموقف الموازى فى الصين منذ قرون مضت، وكتبت وصفة العلاج *Emaux Et Gamees* (أو كتاب ترنيمة خليج الدولة *Bay State Hymn*)، القافية والمقاطع الشعرية المطردة.(٤٢)

نتج عن هذا ظهور قصائد رباعية فى مجلد إليوت الثانى ومقاطع شعرية متوترة لهف سلوين موبرلي *Hugh Selwyn Mauberley*، وسوف يبقى المذهب التصويرى بعد ذلك بوصفه تنظيفًا معاصرًا لبالتة الألوان وإلى الأبد؛ إصلاح فى المعجم الشعرى، خطوة ضرورية تسبق تطور إنجازات أكثر أهمية وبقاء.

غير أن إعادة كتابة تاريخ المذهب التصويرى كان المدى الكامل تقريبا لنشاطات باوند. من ١٩١٧- ١٩٢٠ أنتج سيلاً جارفًا من الكتابات النقدية، وشهدت هذه الفترة بعضًا من أهم مقالاته، بما فيها سلسلتان عن "كلاسيكيى إليزابيث" (*Elizabethan Classicists*) فى الإيجويست *The Egoist* و"مترجمى هوميروس الأوائل" (*Early Translators of Homer*) (فى الإيجويست *The Egoist* أيضًا). هاتان المقالتان سوف تكونان أكثر ترجمات باوند أهمية واعتبارا. وسلسلة أخرى اشتقت من مشروع قام به على المدى الطويل لتنظيم ملاحظات أرنست فينولوزا "سمة المكتوب الصينى بوصفه وسيطًا للشعر" فى الليتل ريفيو *"The Chinese Written Character Little Review:as a Medium for Poetry*، وهناك سلسلتان أخريان عن المذهب الفردى ونقد الاشتراكية سميت "الريفية العدو" *Provincialism the Enemy*) في النيو آج *The New Age 1917*، ومسح للدوريات المعاصرة فى إنجلترا وأمريكا، "دراسات فى العقل المعاصر" *Studies in Contemporary*

(42) Ezra Pound. "Harold Monoro": Originally in the Criterion.11.no.45 (july 1932) pp.581-92 ; now in Ezra Pound's Poetry and Prose , vol.5,pp357-64, here p.363.

Mentality في النيو آج (*The New Age*) كتب أيضًا مراجعات نقدية لكتب متعددة، مروجًا للمجلدات الجديدة لإليوت، جويس، ويليامز، ماريان مور، مينالوى (*Mina Loy*)، بالإضافة إلى ما كتبه عن الإصدارات التى ظهرت بعد وفاة هنرى جيمس. وإن لم يكن ذلك كافيا، فلقد استمر فى نشر مراجعات نقدية لمعارض الفنون والحفلات الموسيقية تقريبًا كل أسبوع للنيو آج *The New Age*. كان للكتابات طبيعة كتابة المناسبات، فهي مكتوبة، فى الأغلب، على نحو متكرر ومتسرع، ومسهبة وشاردة على نحو مطرد، وكالمعتاد مسلية إلى حد فادح. ولقد حمل عليه بعض النقاد أنه قد كتب الكثير جدا وعلى نحو شديد التعجل، ونتاجًا لهذا لم يصغ أبدًا رؤية كبرى للفن وتأملات محددة عن مؤلف واحد. لكن وكما لاحظ ك. ك. روث فين (*K.K.Ruthven*): "يجب أن نقر بالجميل أن باوند قد استجاب على نحو آخاذ للغاية ومفعم بالطاقة، لكتابة جديدة فى الصحافة الأدبية التى ادعى أنه يزدريها"(٤٣).

لماذا كتب باوند كثيرًا جدًا أمر ليس من الصعب أن نتبينه. كانت المقالات التى نشرها فى النيو آج *The New Age* وقتئذ مصدرًا ضروريًا للدخل، لقد رفع تضخم زمن الحرب الأسعار إلى مستوى غير مسبوق، وفى نهاية الحرب قدر ارتفاعها بنسبة ٣٥٠ فى المائة. ولا يعوزنا لفت الانتباه إلى زيادة المساهمات الدورية لباوند فى تلك السنوات. فى ١٩١٥، و١٩١٦ بلغت مساهماته فى الدوريات خمسين واثنين وثلاثين بندًا على التوالى، من الشعر والنثر معا. ولكن على مدار سنوات من ١٩١٧-١٩٢٠ قفزت إلى أربع وسبعين، ومائة وست وعشرين، وثلاثة وتسعين، وتسع وسبعين إصدارًا، قطعة كل ثلاثة أو أربعة أيام تقريبًا. يتضح تأثير الكتابة بهذا المعدل

(43) Ruthven,Ezra Pound as Literary Critic, p.155.

بالفعل في عام ١٩١٨، حينما خلص باوند، على نحو مفاجئ، في ترجمته لمقال لجولز رومانز *Jules Romains* إلى خطاب مذهل وجهه إلى القارئ:

إنه بالفعل لأمر يدعو تماما إلى السخرية أن يكون على أن أكف عن عملي لأقوم بترجمات.[٤٤] كان باوند قد بدأ يصبح ضجرًا بالفعل، وسوف يترك لندن للأبد في أواخر ١٩٢٠. وفي أوائل ١٩٢١ الوقت الذي انتقل فيه إلى باريس، كان قد عقد العزم على أن يقضي وقتًا أطول في كتابة الشعر، كما أخبر مارجريت أندرسون *Margaret Anderson*:

يبدو أنني لن أستطيع أن أجعلك تفهمين وجهة النظر هذه أبدًا، هي أنني قد (دونت العديد من الملفات شاهدًا على أمور الآخرين جويس، لويس، جودبير، إلخ) (لا أندم عليها) ولكنني، بطريقتي المتواضعة، أنا نفسي كاتب، كما تبين من قبل، إن علي أن أرغب في (لا أن أحصل على في أي حال من الأحوال) تلك الفرصة في أن يتم اعتباري مؤلفًا لقصائدي أكثر من كوني سياسيًا أدبيًا ومدير خشبة مسرح شديد الفعالية في تصعيد المواهب[٤٥].

ومباشرة على نحو كاشف أعلن، للمرة الأولى في مقال معاصر، عن هجر الفن "للموقف الفني الرمزي المتعالي عن شئون العالم، [ذلك الذي] لا فائدة منه، الآن"[٤٦].

---

(44) Ezra Pound "Unanimism" originally in The Little Review, 4.12 (April 1918) ,pp.26-32; now in Ezra Pound's Poetry and Prose, vol.3.,pp.81-4, here p.84.

(45) Ezra Pound to Margaret Anderson, (22? April 1921), in Scott and Friedman,eds., Pound/Little Review, p.266

(46) Ezra Pound (A Review of) Credit Power and Democracy. by Maj. C.H.D ouglas and A.R.Orage" originally in Contact (New York) .4 (Summer 1921). p.1; now in EzraPounds Poetry and Prose,vol 74-87.

بعد انتقاله إلى باريس، حدث تغير ملحوظ فى مدى سرعة كتابة باوند النقدية، الرجل الذى كان يكتب سبعة وستين مساهمة فى الدوريات (١٩١٩-١٩٢٠)، يكاد ينتج، وقتئذ بشق الأنفس خمس عشرة مساهمة كل سنة (من ١٩٢١ حتى ١٩٢٦)، وأكثر من هذا، فمن بين التسعين مساهمة التى أنتجها على مدى تلك السنوات الست هناك واحد وعشرون خطابًا إلى المحرر. كان التغير فى أنماط النشر مصحوبًا بتغيرين آخرين. أحدهما الغربة الملموسة بين باوند وجون كوين، التى ترجع، من ناحية، إلى الفوضى القانونية المحيطة بالحجز على الممتلكات ومحاكمة عوليس فى أواخر ١٩٢٠ وأوائل ١٩٢١، ومن ناحية أخرى إلى تحفظات كوين على الطريقة المتحمسة التى شرع بها باوند فى ترويج مشروع ***Belesprit*** ليساعد ت. س. إليوت ماديًا فى أوائل ١٩٢٢. التغير الآخر هو اهتمام باوند المتنامى بالفاشية الإيطالية وهو اهتمام بدأ يتبلور فى عام ١٩٢٣. فى أوائل ١٩٢٤ كان باوند يكتب خطابات إلى موسولينى من خلال أحد المعارف المشتركين، تعطى انطباعًا بأن الديكتاتور الجديد عزم على أن يستخدم باوند بوصفه ناصحًا سوف يوجه برنامج الإحياء الثقافى الإيطالى. فى ديسمبر ١٩٢٤ ترك باوند باريس ذاهبًا إلى إيطاليا، كما تذكّر فيما بعد: "إننى أراهن على الفاشية الإيطالية... ولقد جئت إلى هنا لأحيا فى وسطها".[٤٧] نتيجة لاهتمامه، الآخذ فى التعمق، بالفاشية، أشهر باوند قلمه مرة أخرى. منذ ١٩٢٧ وصاعدًا وسمت مساهماته فى الدوريات بزيادة مذهلة. لكن ما جذب اهتمامه من موضوعات في ذلك الوقت هو السياسية والاقتصادية. أخبر أحد من يراسلهم فى عام ١٩٣٥، أنه لم يعد مهتمًا ***Yawpin , bout licherchoor***.

(47) Ezra Pound, unpublished essay "Facism or the Direction of the Will" (revised version), ts.p.2; in Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), YCAL Mss.43.Box 89, Folder 3360

حينما جمع ت. س. إليوت مجموعة من مقالاته في كتابه "مقالات أدبية" *Literary Essays* في عام ١٩٣٥، بصرف النظر عن "عنوانه الغث"[٤٨]. وفي النضال الطويل الذى شنت فيه دعاوى المنافسة بين الفن والحياة حربها من أجل تحالف باوند، حققت الحياة في النهاية نصرها الحاسم. ولو أن الحياة إذ جردت من ذلك المجال الجمالي الذى كان يمكن أن يطرح تماسكه وكماله بديلاً لقيم استخدام السوق لم تعد شيئًا سوى السوق نفسه. لم يقبل باوند ذلك وتحول إلى الفاشية. في واحدة من كتاباته الأخيرة تاريخ الخط *Date Line* (١٩٣٤) حاول باوند أن يلخص أهداف النقد كما يتصورها:

١- على المستوى النظرى يقوم النقد بدور المبشر للتأليف، إنه يعمل بوصفه سدادة بندقية، ولو أنه، حسبما أعتقد، لم تقدم حالة من الحالات المدونة لمثل هذه البصيرة فائدة دنيا لمؤلفين فعليين على الإطلاق.

٢- التنظيم العام وغربلة ما تم أداؤه بالفعل. حذف التكرارات، ذلك العمل الذى يناظر ما قد تفعله لجنة إعدام جيدة؛ أو أمين مكتبة أو متحف في صالة عرض قومية أو في متحف بيولوجى. تنظيم المعرفة حتى إن من يأتي (أو الجيل التالي) يستطيع أن يعثر على الجزء الحى فيه بأقصى سهولة، مضيعا أقل وقت ممكن في القضايا المهجورة[٤٩].

الشيق هنا هو أن التصنيف الثانى لباوند، الذى يفكر فيه بوضوح بوصفه حيويًا ولكنه أقل أهمية من الأول هو الذى يغطى مجال كل ما اصطلح على تسميته "النقد" بكامله. إن الهدف الرئيسى لناقد باوند المثالى هو

(48) Both letters quoted in Carpenter, A Serious Character , pp.117,816.

(49) Ezra Pound, Date Line" originally in Ezra Pound, Make It New (London) ; now in Literary Essays of Ezra Pound,1934.pp.47-8.

"العرض التوضيحى"، إنه يجب ألا يمايز الأفضل فقط ويعيد تنظيم التقاليد الأدبية وإنما أن يدمج هذه الاكتشافات فى كتاباته التخيلية. كان هذا، منذ البداية، منهج باوند فى "*Date Line*" يصف باوند أيضًا "الأنواع" المختلفة من النقد صافًا إياها فى نظام تصاعدى حسب الأهمية، وتزودنا تصنيفاته برؤية عامة متناسقة لحياته النقدية.

١ - النقد بواسطة المناقشة

مدى هذا التصنيف هائل. لقد كتب باوند، دون أدنى مبالغة، آلافًا من المقالات، لكنه اعتبر هذه الكتابات أقل أهمية فى نقده. تحت هذا العنوان تقع مراجعاته النقدية المتعددة، المكتوبة بكرم فى خدمة الأدباء المعاصرين (يفكر المرء فى دوره بوصفه محفزًا لا يكل لفروست وجويس، وإليوت، ومضيفًا لرموز أخرى مهمة)، تكشف كل هذه الكتابات، بالإضافة إلى مقالاته الأكثر عمومية عن اللغة الشعرية والإجراءات النقدية، عن باوند بوصفه ناقد "اللحظة"، الواعى بالاحتياجات المباشرة للشعر الأمريكى والإنجليزى .إن معظم نقد باوند الاصطلاحى، مثل نقده المذهب التصويرى والحركة الدوامية، جزء من حملة تهدف إلى منح لغة الشعر حياة جديدة وإعادة توجيهها. من ثم يجب أن تتم قراءتها على خلفية مشهد أدبى بعينه، وفى سياق الرغبة فى إعادة تشكيل الأدب وفقًا لتصوره عن "التقاليد". وبالرغم من الطبيعة المناسباتية لنقد باوند، فإنه لا يمكن أبدًا أن يبدو عتيقًا، بل يبقى جزءًا حيويًا من الأدب، الذى ساعد على خلقه، إن مقالات باوند تحيا لأنها لا تزال تجسد الإثارة وحس الاكتشاف للمشروع الحداثى.

٢ـ النقد عبر الترجمة

تحت هذا العنوان سيأتى تحويل باوند المثير للـ"الملاح/ المسافر" الأنجلوسكسونى، تعديلاته عن الصينية فى كاثاي *Cathay*، ترجماته وتعديلاته عن اللغات اللاتينية والبروفنسالية، رواياته للتراجيديا اليونانية. وإذ تظهر فى تحولات حاسمة فى حياته الشعرية فإن هذه "الترجمات" من ثقافة إلى أخرى لهى بالقدر نفسه تمامًا، جزء من نقده الأدبى، وبالقدر نفسه جزء من مقالاته التقليدية. وعلى الأقل، كان لها تأثير معادل على تطور الأدب الحديث: ذات مرة قال روبرت فروست (*Robert Frost*) إن الشعر هو ذلك المفقود عند الترجمة. ولقد اتخذ باوند وجهة النظر المضادة، فلقد آمن أن "المزية" الضرورية للقصيدة قابلة للاحتفاظ بها، بل إنها تزداد جمالاً فى الترجمة. فى مقالة مبكرة، أسماها "كيف بدأت" (*How I Began*) قال إنه ود لو يعرف حينما يصل عمره إلى الثلاثين أى جزء فى الشعر "غير قابل للتخريب"، ما الجزء الذى لا يمكن أن يكون مفقودًا بالترجمة، والأقل أهمية نسبيا، ما التأثيرات القابلة لأن تستخلص من إحدى اللغات فقط وغير القابلة لأن تترجم على الإطلاق.[٥٠] إذ أستعير كلمات باتر (من فقرة فى تصويره كتاب عصر النهضة): "يمكن أن يقول المرء إن باوند قد رغب فى أن يبقى على "المزية" التى تنتج بواسطتها صورة، منظر طبيعى، شخصية لطيفة فى الحياة أو في كتاب تعطي هذا الانطباع الخاص بالجمال أو المتعة، لتتم عن منبع ذلك الانطباع وتحت أية شروط يمكن تجربته.[٥١]

---

(50) 25انظر هامش.

(51) Walter Pater, The Renaissance: Studies in Art and Poetry (The 1893 Text), ed. Donald L.Hill (Berkeley,1980) pp.xx-xxi.

٣- النقد عبر التدرب على أسلوب الفترة المعطاة

وفقًا لباوند، فإن الاختبار النهائى للشاعر هو فى مقدرته على إدراك وإعادة إبداع "أساليب" تقليدية مختلفة، ويعتبر هذا أداة ضرورية لجلب الماضى والحاضر فى نسق واحد. هف سيلوين ميبرلى (***Hugh Selwyn Maubereley***) (١٩٢٠) على سبيل المثال، هو متحف من الأساليب المقلدة، يلعب كل منها دورًا حاسمًا فى نقد باوند لخلفية وصدارة الشعر الإنجليزى.

على مدى أصداء شعراء "التسعينيات" وما قبل الرافائيليين وحتى المعارضة الموازية الرائعة الأغانى الإليزابيثية فى إرسال "***Envoi***" تعطينا ميبرلي وجهة نظر باوند "للتقاليد" فى شكل أكثر دهاء من نقده الاستطرادى القصيدة الخامسة (***Yeux Glauques***) تقطر داخل بضعة مقاطع غنائية محكمة رؤية عامة جديرة بالاعتبار لما قبل الرفائيليين، بينما تكشف القصيدة السادسة ***Siena Mi Fe; Disfececemi Maremma*** عن سر شعراء التسعينيات بافتراض موجزعبر عنوانها الذى تتحدث فيه بياتريس ***La pia*** دانتى عن أساها التراجيدي فى بيت شعرى واحد.

٤- النقد عبر الموسيقى

أيًا ما كان ما يفكر فيه المرء عن نظريات باوند الموسيقية وانحرافاته إلى التأليف (كتب أوبراتين)، فإن هذه النشاطات كانت جزءًا من تأكيده على الجانب الموسيقى للغة (***Melopoeia***) "أينما حملت الكلمات، علاوة على معناها البسيط بشيء من الخاصية الموسيقية فهي توجه حصيلة أو نزوع المعنى[٥٢]" طالما أن ***Melopoeia*** لا يمكن أن "تترجم" إلى أى معنى معتاد

(52) Ezra Pound, " How to Read" originally published in 1931, now in Literary Essays, pp.15-40, here p.25.

لتلك الكلمات، فإن باوند قد شعر أن الطريقة الوحيدة لتوصيل ذلك الجانب من الشعر القديم هي من خلال الموسيقى.

٥- النقد فى تأليف جديد

ستندرج أهم أعمال باوند النقدية تحت هذا التصنيف. وأحد الأمثلة هو أنشودة (١) *Canto 1*، الذى يمدنا بتأليف غاية فى البراعة لـــ "النقد بواسطة الترجمة" و"النقد عبر التدرب على أسلوب الفترة المعطاة" هنا تعـــاد روايـــة هبوط أوديسيوس إلى العالم السفلى (من الكتاب الحادي عشر من الأوديـــسة) فى شكل مضغوط ومتوارث من مترجم عصر النهضة ومكتوب بأسلوب مقلد للعروض الأنجلوسكسونى (طالما أن باوند قد شـــعر أن الملاحـــم الـــشعرية الإنجليزية القديمة لها العديد من سمات الأوديسة). ينتج عن هذا سلسلة مـــن "طبقات الطلاء" التى تعطينا منظورا نقديًا لمسعى الفنان الحديث وتعيد بحـــق خلق تقاليد أدبية.

وإذ ننتقل من أنواع نقد باوند إلى صيغة بعينها من الهجوم الموجود فى مقالاته، فإن أول ما يشار إليه هو الطبيعة "المقارنة" لكتابات باوند، لأنه، إلى حد ما، قد درب تلميذا للعصور الوسطى، وحينما كانت ثقافة أوروبا ثقافـــة وحيدة كانت اهتمامات باوند دولية. لقد شعر، مثله مثل ت. س. إليـــوت، أن لدى أمريكا أوائل القرن العشرين ثقافة هزيلة للغاية لا تمكنها من أن تغـــذى شاعرًا حديثًا قضى معظم حياته فى سنوات بلوغه فى الخارج. غير أن هدفه كان دائمًا هو إعادة الحيوية للشعر الأمريكى والثقافة الأمريكية عبر تطهيرها من الانعزالية، وكما قال في قصيدة قصيرة في ١٩١٢ (***Epilogue***) مهـــداة إلى" كتبه الخمسة التى تتضمن دراسات قروسطية وتجارب وترجمات:

إننى أجلب إليك الغنائم يا أمتى

أنا الذى رحلت فى المنفى

عدت إليك بالهدايا

إذ تقتفى مناهجه فى المقارنة و"الترجمة" فإن باوند كان دائمًا برجماتيًا، كان يفكر فى نفسه بوصفه عاملاً فى معمل، يستخرج توليفات جديدة ويبحث عن برهان لاحتمالات غير قابلة للشك. أما بالنسبة للأحكام النقدية التى تدفقت من خلال دراسات باوند المقارنة، فقد استندت إلى حد بعيد على تصنيفه التراتبى للفنون.

١- المخترعون، المكتشفون لعملية معينة أو لأكثر من صيغة واحدة وعملية.

٢- الأساتذة: هذه طبقة صغيرة جدًا، وهناك القليل جدًا من الحقيقيين. ويطبق المصطلح بدقة على المخترعين الذين، بمعزل عن اختراعاتهم أنفسهم، لديهم القدرة على الاستيعاب والربط بين عدد كبير من الاختراعات السابقة

٣- الأكفاء.

٤- الذين يعملون عملاً جيدًا ما بأسلوب جيد ما نسبيا فى فترة ما.

٥- رجال الأدب.. أولئك الذين ليسوا تمامًا "أساتذة عظامًا" ويمكن القول بصعوبة إنهم قد أصلوا شكلاً ما ولكنهم، بغض النظر، قد أوصلوا صيغة ما إلى تطور كبير.

٦- البادئون بإحداث الصدع[٥٣].

---

(53) Pound " How to Read", pp.23-4.

إنها علامة على رغبة باوند المهووسة فى حث الحركات الجديدة لإعادة توجيه مسار الأدب إلى حد أن يضع المخترعين فى أول الصف. ولابد أن هذا كان فى ذهن إليوت، حينما قال: "إن الشعر الصينى، كما نعرفه اليوم، هو شيء من اختراع عزرا باوند"(٥٤).

سوف يعطينا جدولا مختصرا للرموز الرئيسية فى تقاليد باوند وإسقاطاته الصارخة فهمًا واضحًا للعظماء الذين أراد أن يبعثهم من الموتى. فى العالم الكلاسيكى، إعجاب باوند الأول يتوجه لهومر، الذى طالما أثنى على سرده الدينامي وبراعته السيكولوجية. بعد هومير يأتى الشعراء الرومان كاتلوس (***Catullus***)، أوفيد ***Ovid***، بروبيريتوس (***Propertius***) الذين بدا دهاؤهم، دقتهم وافتقارهم إلى العاطفية بمثابة ترياق ملائم لإسهاب معظم الشعر المعاصر. فى العصور الوسطى هناك شعراء التروبادور، أساتذة أشكال الشعر المعقدة والعبارة الموسيقية الذين يحمل لهم باوند إعزازًا شديدًا، جنبًا إلى جنب قدرة دانتى على جعل الروحى مرئيًا فى مجاز ملموس. بعد دانتى يأتى فيلون (***Villon***)، بنزاهته وواقعيته التامتين، ومترجمو عصر النهضة للإغريق والرومان الذين ناضلوا فى عصرهم كى "يجعلوه جديدًا"، بعد ذلك سيأتى أساتذة الأغنية والتعبير الموسيقى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر: واللر ***Waller***، كامبيون ***Campion***، دولاند ***Dowland***.

فى القرن التاسع عشر يسلط باوند الضوء على أولئك الشعراء الفرنسيين الذين كانوا خصومًا، التحول الصلب للعبارة (لافورج) والعرض الدقيق للعاطفة (جوتييه)، وعلى أساتذة التخييل النثرى فى القرن التاسع

(54) T.S.Eliot, Introduction " (1928) to Eliot.ed.,Ezra Pound. Selected Poems (London,1928). p.14.

عشر– ستاندال، فلوبير، جيمس الذين قادوه إلى قوله المأثور: "يجب أن يكون الشعر على الأقل مكتوبًا جيدًا مثله مثل النثر"، وقد عنى بهذا أن معظم الشعر المعاصر كان مهلهلاً إذا قورن بكثافة فلوبير أو جويس(٥٥). من بين معاصريه قاده ذوقه السديد إلى أن يفرض تلك الرموز التى لا نزال نربط بينها وبين الحقبة البطولية المبكرة للحداثة الأنجلوأمريكية.

إذ تنتقل العين عبر هذا الجدول فإن هناك شيئًا واحدًا واضحًا: كان باوند عاقد العزم على خلق تقاليد تشبع حاجاته وحاجة عصره الأكثر عمقًا، دون وضع أى اعتبار لأى حس متسم بالتمييز لـ "مجموعة القواعد المقررة سلفا".

من ثم، كانت هجماته المتواصلة على ميلتون، التى، مثلها مثل هجمات إليوت كانت تشن ونصب عينيها نفوذ ميلتون على لغة الشعر، والتى لم تتلطف أبدًا، كهجمات إليوت، بعد أن تم نيل ثورة الشعر الحديث.

على الدرجة نفسها، فإن الإسقاط الواضح من تقاليد باوند الأدبية كاشف أيضًا: شكسبير وكتاب الدراما فى العصر الإليزابيثى (الذين كانوا حاسمين بالنسبة إلى إليوت)، القرن الثامن عشر بأكمله، الرومانسية، العديد من عظماء العصر الفكتورى. لقد تم تجاهل قدر عظيم من أفضل الأدب الأقدم أو حُقر من شأنه بفعالية وذلك فى مهمة صناعة بداية جديدة، وفى فرك بالتة الشعر الإنجليزى بفرشاة خشنة.

---

(55) Ezra Pound," Mr.Hueffer and the Prose Tradition in Verse " (1914), Ezra Pound's Poetry and Prose , vol.1,p.245.

كان باوند واعيًا بالمخاطر التى ينطوى عليها نحل الماضى، لكنه كان يشعر أنها تستحق أن تخاض.

ومن السهل أن نرى الكيفية التي حكمت بها مناهج باوند النقدية وفكرته عن التقاليد التقنيات الرئيسية لشعره (أم هل حكم النجاح الشعرى المبكر مساره النقدي؟) منهج جلب الماضى والحاضر معًا عبر إلماحات أدبية أو صوفية، وتقنية القناع التى تمكن الشاعر الحديث من أن يتحدث مع أصوات من عصور أخرى أو شخصيات أخرى، والاستخدام الفنى للأساليب المحاكية المختلفة أو أساليب الفترة، هذه التوقيعات لشعر باوند كانت متناغمة مع أهدافه النقدية الأكثر رسوخًا. يجب أن يقرأ شعره ونثره معًا، فى نظام مرتب زمنيًا، كى يعطى منظورًا كاملاً لإنجازه الاستثنائى.

فى الطبعة الثانية من مجلة إليوت الكرايتريون (*The Criterion*) (يناير ١٩٢٣) نشر باوند مقالاً عن "في النقد على وجه العموم" (*On Criticism in General*)؛ لم تتضمنها أية مجموعة. إنها تلخيص، كما أنها تفترض فى شكلها غير المترابط أن باوند (إذ يكتب من باريس) قد ألقى بنقده المبكر وراء ظهره، بالضبط كما كان قد ترك لندن بالفعل وراء ظهره، وعلى وشك أن يغادر باريس. بعد عام ١٩٢٣، سيتخذ الكثير من نقد باوند هدفًا أكثر بيداجوجية بوضوح، وسيتوجه أكثر إلى *Les Jaunes* وإلى طبقة المتعلمين الأمريكيين أكثر من توجهه إلى معاصريه من الأدباء. سيصبح بعض ما فى القوائم والوصايا فى "فى النقد على وجه العموم"، أساسًا لكيف تقرأ (*How to read*) (١٩٢٩-١٩٣١) وخلفه ألف باء القراءة ١٩٣٤،

حيث يبسط باوند أفكاره الأقدم على شكل كتاب مدرسى. فى الوقت نفسه بدأ هوسه المتنامى بالنظريات السياسية والاقتصادية فى جعل نثره وأحكامه تتسم بالخشونة وكتابه "النقدى" (المرشد إلى كولــشور ***Guide to Kulchur*** ١٩٣٨) قد وسم بتقلبات جامحة ما بين حدة الذهن والكلام المنمق الطنان، إنه بحــق، سواء على مستوى المحتوى والشكل نموذج لبعض ما فى "أناشيد" الذي تلاه. وتكشف الأجزاء السياسية والاقتصادية والفلسفية "المرشد إلى كولشور" عــن عقل غير قابل للمساس لا من قبل الواقع المعاصر فحسب وإنما غير قابــل للمساس من قبل نماذجه العليا الأبكر للأسلوب والأحكام. من ناحية أخــرى تخترق الكتاب ذكريات مضيئة وفطنة متقدة الذكاء. إن المرء ليذكر باستمرار باوند الناقد الذى كان ذات مرة، الرجل الذى عمل أكثر من أى شخص آخر كى يشكل الفرضيات الأدبية للحداثة الأنجلوأمريكية.

الفصل الثالث

جرترود شتاين
Gertrude Stein

بقلم: ستيفن ماير

إن الغربلة موجودة بالضرورة. وإذا كانت هذه الضرورة حقيقية فبوسعنا أن نهجر المذهب الفردى (بحسم) نقديا. لا يستطيع المرء، (بحسم) نقديا، أن يلغى المذهب الفردى، لا يستطيع المرء (بحسم) نقديا أن يفهم بوضوح الرجال والنساء(١)

بالرغم من أن النقد الأدبى كله يمكن أن يُقرأ بوصفه تعليقا ضمنيا في ممارسة الكاتب نفسه عملية التأليف، فإن ممارسة جرترود شتاين التأليف فيما يتعلق بهذه النقطة واضحة على نحو خاص، حتى المتعة التى تنالها فى العرض النقدي للوحات، وهو الموضوع الذي قد يبدو أقل أدبية فى "محاضرات فى أمريكا" (١٩٣٥) (*Lectures in America*) يبرهن على أنه غير قابل للانفصال عن كتابتها. يرجع ذلك، على سبيل المفارقة، إلى عدم

(1) Gertrude Stein. As Fine as Melanchta. As Fine as Melanchta (New Haven.1954 p.256)1 وتخبرنا شتاين أن عنوان هذا العمل الصادر في ١٩٢٢ قد تم اقتراحه بناء على Harold loebطلب هارولد لويب بسبب أنه سيكون شيئا رائعا لها مثله مثل ميلانختا، انظر شتاين "سيرة ذاتية لأليس. ب. توكلاس" التي أصبحت فيما .Broom لجريدة الطليعة، 1933:rpt.New York. 1990. p.206بعد: سيرة ذاتية وفي الحقيقة فإنه لا يبدو اقتراحا من لويب وإنما من نائب رئيس التحرير ألفريد كريمبورج الذي عزز من تأملات شتاين المذهلة تماما ضمنيا في مثل هذا الطلب. ومن بين رسائل كريمبورج إلى شتاين في مجموعة ييل للأدب الأمريكي ثمة رسالة مؤرخة في ٢١ سبتمبر يكتب فيها كريمبورج لقد قمنا بالتصويت ضد الكتابين اللذين أعادهما السيد لويب معه لا ضد استخدام شيء من كتاباتك مسلسلة إذا كان بإمكاننا أن نجد شيئا جميلا مما يقرب من ميلانختا وخلال شهر كانوا قد اتخذوا قرارا الذي كان قد نشر علي ثلاث If you Had Three Husbands بشأن "إذا كان لديك ثلاثة أزواج" انظر: خطاب كريمبورج إلى Broom دفعات في أعداد يناير، أبريل، ويونيو في ١٩٢٢ من شتاين المؤرخ في ١٠ أكتوبر ١٩٢١ وخطابات ٥ يونيو و٧ يوليو ١٩٢٢ التي أرسلها لويب إلى شتاين أيضا في مجموعة ييل . بالنسبة إلى "As Fine as Melanchta".فلقد بقي غير منشور إلى ما يقرب من عقد بعد موت شتاين.

تداخل الشكلين المكملين للخبرة، وكما تعلن شتاين، على التو، وعلى نحو تجريبى وحاسم[٢]، أن كلا من الشكلين "واثق تقريبا أنه يشبه بالفعل شيئا ما خارج الحيز الذي يشغله فعليا" وفى حالتها فإن تأمل اللوحات هو الشيء الوحيد الذى لم تسأم أبدا من القيام به بمعزل عن مهنتها الحقيقية، الكتابة؛ تأمل الذات هذا، هو نمطي بالنسبة إلى التخييل والشعر الحداثيين، وهو لم يزل، إلى حد ما، استثنائيا فى نقد القرن العشرين، ولا يجب أن نغض البصر عنه بوصفه علامة على الانغماس فى الذات.

على العكس من ذلك، تشكل روايات شتاين المتعددة حول وصف كتابتها نفسها، وذاتها الكاتبة، مقالا نقديا يوضح تماما معالم تلك الافتراضات النموذجية التى واصلت اشتغالها فى الكتابات النقدية لمعاصريها الحداثيين، بالرغم من أن عملهم الإبداعى يضعها موضع الشك.

من ثم، فحينما تصبح اهتماماتها أدبية بوضوح بالقرب من نهاية "لوحات" *Pictures* يؤدي التناقض الذى تضعه ما بين "الأفكار الأدبية" للرسامين وأفكار الكُتاب، مباشرة إلى صرف النظر عن النتاج الرئيسى للنقد الأدبى؛ عن "فكرة الكاتب": إن أفضل الكتاب، بالطبع، هم أولئك الذين يشعرون بأنهم يكتبون قصارى الكتابة، وكذلك أفضل الرسامين هم أولئك الذين يشعرون بأنهم يرسمون قصارى الرسم، دون أفكار أدبية.

تبعا لذلك لا يمكن أن تفهم مثل هذه الكتابة، حق فهمها، بمصطلحات أى فكرة منظمة تخص الكاتب، أو بأي شيء مركزى عليه أن يتحرك، حتى إذا كان كل شيء آخر يمكنه أن يكون ساكنا[٣]. إن ما يثار من جدل ضد مسألة تجريد الفكر من الشعور، لهو بالطبع شيء مألوف ما بين الحداثيين،

(2) Gertrude Stein, "Pictures, Lectures in America (1935, rpt, Boston 1985, p .59.
(3)Ibid.pp.89-90.

غير أن الأمر يختلف عند إليوت، أو وولف، اللذين ينفصل نقدهما عن "التفكير الحسي" لعملهما الإبداعى. ولهذا السبب يبقى نقدهما نقدا غير ذاتى، أما نقد شتاين فهو يقوم على مقدمة منطقية تفترض إدراك أن أفكارها غير متكافئة فى النهاية مع الأدب الذى تقصد هذه الأفكار التوجه إليه. إن سلطتها الجديرة بالاعتبار بوصفها ناقدة تستمد من قدرتها على أن تُبقى قارئها يقظا تجاه هذا اللاتكافؤ فى اللحظة نفسها التي يسلم المرء فيها بجدوى أفكارها ودقة صياغتها.

تستمد السمات الشكلية المميزة لنقد شتاين من مراجعتها لمحاجات رئيسية عديدة لوليام جيمس تتعلق بالمعرفة والوعى[٤].

لقد ترجمت نظرية المعرفة *(epistemology)* عند جيمس، تلك النظرية المرتكزة على علم النفس، على يد تلميذته شتاين ما بين ١٨٩٣ – ١٨٩٧ إلى عملية تحليل المدى الاستثنائى الذى تسمح به الكتابة لوعى الذات وفورية الإدراك. ميز جيمس، فى الصفحات التى تسبق بالضبط الفصل الشهير عن تيار الفكر فى كتاب "مبادئ علم النفس" ***(Principles of Psychology)*** ١٨٩٠، بين شكلين من المعرفة؛ الأول تحت عنوان "معرفة التعارف" (المعرفة المباشرة)، "والمعرفة حول" (غير المباشرة)، ولاحظ "إننى أتعرف إلى العديد من الناس والأشياء الذين أعرف عنهم القليل جدا، فيما عدا

(٤) حول التفسيرات المتعلقة بتأثير جيمس على شتاين التي تؤكد ملامح أخرى لبرجماتية وعلم نفس جيمس أبعد مما نوقش هنا. انظر:

Lisa Rudddick, Reading Gertrude Stein: Body . Text . Gnosis (Ithaca. 1990) passim, Richard Poirier Poetry and Pragmatism (Cambridge, Mass. 1922 و Judith Ryan, The Vanishing Subject Early Psychology And Literary Modernism (Chicago. 1991) PP.89-99 :بالإضافة إلى مقالي Writing Psychology Over: Gertrude Stein and William James. The Yale Journal of Criticism. 8.1 (Spring 1995). pp 133-64.

وجودهم فى الأماكن التى قابلتهم فيها، وليس بوسعى أن أنقل معرفة التعارف (معرفتي المباشرة) بهم إلى أى شخص لم يعرفهم بنفسه. إنني لا أستطيع "أن أصفهم".. أقصى ما يمكنني هو أن أقول لأصدقائى اذهبوا إلى أماكن بعينها وتصرفوا تصرفات بعينها ومن المرجح أن تأتي هذه الأشياء". أضاف أن كل الطباع الأولية جنبا إلى جنب أنواع العلاقات التى توجد بينها يجب ألا تكون معروفة على الإطلاق أو معروفة بهذه الطريقة البكماء من التعارف (المعرفة المباشرة) دون "المعرفة– حول". يمكن القول بوجه عام إن "الكلمات "مشاعر" و"فكر" هى تعبير عن التناقض. من خلال المشاعر نحن نلم بالأشياء ولكن من خلال أفكارنا نعرفها فقط(٥).

وتتبع شتاين فى وصفها لعملها فى"ميلانختا" *melanctha*، فى محاضرة ألقتها في ١٩٢٦ تحت عنوان: "التأليف بوصفه إيضاحا" (***Composition as Explanation***) الخطوط الخارجية العامة للتمييز الذي يضعه جيمس. لأن "التأليف الذى يتشكل حولها كان حاضرا مطولا" ومن ثم، فقد تضمن "اتجاها مميزا للوجود فى الحاضر" وما أبدعته فى سردها عن التيه الأمريكى لهو حاضر مطول على نحو مماثل؛ "من الطبيعى أنني لم أعرف شيئا عن المضارع المستمر، ولكن آل الأمر بى على نحو طبيعى إلى استخدامه". وتلاحظ شتاين، أن "معرفة" لا شيء عن مثل هذا المضارع بغض النظر عن إلمامها به، قد ميز التأليف الطبيعى فى العالم كما كان عليه الأمر فى تلك الثلاثين عاما(٦). وبالرغم من أن الجدل حول المضارع الممتد أو المضارع المستمر يُشكل ملمحا تأليفيا فى كتابة شتاين، وليس فى العالم

(5) William James, The Principles of Psychology (Cambridge, Mass., 1983), pp 216-18 (والتأكيد في الأصل).

(6) Gertrude Stein, " Composition as Explanation" What Are MasterPieces (Los Angeles, 1940) P. 31.

من حولها بالضبط، فلقد تحدت شتاين دعوى جيمس أن "المرء" لا يمكنه أن ينقل (المعرفة المباشرة) التعارف إلى أى أحد ما لم يخبره بنفسه. إذ سعت إلى إيصال (المعرفة المباشرة) ذلك التعارف "بالناس والأشياء" بداية بميلانختا "*melanctha*" (١٩٠٥ – ١٩٠٦) عبر إلزام نفسها وإلزام قرائها بالإصغاء للمضارع المستمر المتشكل فى العملية المستمرة لكتابة و(قراءة) كلماتها وجملها. وبالرغم من اتفاقها مع جيمس على أن "كل الطباع الأولية" و"أنواع العلاقات التى توجد بينها" هى معروفة عبر "طريق التعارف" (المعرفة المباشرة) فقط، فإنها رفضت أن تقدم تنازلا أبعد بأن هذا التعارف "أبكم" بالضرورة وغير قابل للتواصل. من أجل توصيل تجربة الحاضر فى كلمات دون فقد خاصية الوجود" فى" الحاضر، كان على المرء، على أية حال، أن يعتبر مشاعر التعرف، وعلى وجه الخصوص، تجربة "الشعور بالكتابة" أكثر من مجرد "جرثومة ونقطة بدء للإدراك" مع "الأفكار؛ الشجرة النامية" كما عبر جيمس فى ١٨٩٠.(٧)

بحلول عام ١٩٠٤ كان جيمس ينتقد تصوره الأسبق، الذي عمل على تقييد الشعور للغاية، فى الصحف (كما كان يفعل على مدى سبع أو ثمانى سنوات مضت فى قاعة الدرس) عبر طرائق تصور "التجربة" كما قدمها فى "مقالات في الفلسفة التجريبية الجذرية" (***Essays in Radical Empiricism***) لم يكن التمايز الثنائى ما بين "الفاعل أو حامل.... المعرفة و"الموضوع المعروف" يتوافق مع ما أسماه "حقائق التجربة"؛ بمعنى أنه بدلا من "أنا أفكر" التى قال كانت "إنها يجب أن تكون لديها القدرة على أن تصاحب كل موضوعاتى" تصبح "إننى أتنفس– ذلك الوعى، أيا ما كان مبهما، أن المرء يتنفس هو الذى يصاحب موضوعات فكر المرء". ما هو أبعد من ذلك هو أن

---

(7) James . The Principles of Psychology. p.218 .

جيمس افترض أن "الفلاسفة قد شيدوا الكيان المعروف بوصفه الوعى على أساس ذلك الحس بالتنفس، ربما متحدا بحقائق داخلية أخرى، مثل الإحساس بـ "التكيفات العضلية" فى رأس المرء"[٨].

لقد أقر بأن "الأفكار على نحو ملموس حقيقية تماما". ولو أنه عنى بذلك أنهم "مصنوعين من المادة نفسها مثلها مثل الأشياء" أكثر من كونهم مصنوعين من "مادة عقلية"[٩]. بديلة. حتى حينما تأخذ الأفكار شكل المعرفة- حول (غير المباشرة) فإنها تبقى متجسدة وغير قابلة للانفصال عن الشعور[١٠].

---

(8) William James, "Does" Consciousness "Exist?" Essays in Radical Emprìricism (1912:rpt Cambridge, Mass.,1976) pp.4-5;19

يلاحظ جيمس أنه في "علم النفس الأعرض" فإنه قد قال كلمته بالفعل فيما يتعلق بـ "الحقائق الداخلية إلى جانب التنفس" (التكيفات العضلية داخل الدماغ، إلخ.) في العلاقة بالوعي الذاتي؛ انظر: James, The Principles of Psychology, p.188,: وفيما يتعلق بمناقشته للحركات الغريبة في الرأس أوتلك التي ما بين الرأس والحلق والتي تؤلف "أجزاء نشاطي الأعمق التي أنا واع بها بأقصى تمييز".

(9) James "Does "Conscious ness " Exist? , p.19

يوضح جيمس" إنني أعني فقط إنكار أن الكلمة "Consciousness" تمثل هوية ولكنني أصر مؤكدا أشد التأكيد أنها تمثل وظيفة. "ليس هناك... مادة أصلية أوخاصية للوجود تتناقض مع تلك التي صنعت منها الأشياء المادية والتي صنعت منها أفكارنا عنها، لكن هناك وظيفة للتجربة التي تؤديها الأفكار ومن أجل الأداء الذي تستدعيه خاصية الوجود تلك. تلك الوظيفة هي"أن نعرف" "Knowing" P.4 والتأكيد في الأصل .

(١٠) إصرار جيمس على الأسس النفسية للفكر في الشعور يقف وراء "فلسفة الكائن الحي" لألفريد نورث وايتهد North Whitehead و"الداروينية العصبية" لعالم الأعصاب المعاصر جيرالد ادلمان Gerald Edelman بالإضافة إلى كتابة شتاين التجريبية. انظر Alfred North Whitehead, Science and the Modern World (1925;rpt.New York,1967) , p.143 and Gerald Edelman, Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind (New York, 1992), p.37. إنني أختبر العلاقات بين هذه الرموز في: Irresistible Dictation Gertrude Stein the Correlations of Writing and Science قيد النشر.

أدت العبارة السابقة دورها، مع تأكيد شتاين على "التأليف بوصفه إيضاحا" والتعارف (المعرفة المباشرة) مع الوصف: بوصفها عنوانا لتأمل بديع تم تأليفه بعد إلقاء "التأليف بوصفه إيضاحا" بوقت قصير فى ١٩٢٦ – أسست شتاين موقعها فيما يتعلق بـ"التجريبية الجذرية" لجيمس أكثر من إليوت و"تفكك الحساسية" الخاص به، الذى تمسك بـ"المذهب الذرى المنطقي". فى كتاب برتراند رسل "معرفتنا بالعالم الخارجي" (*Our Knowledge of the External World*) ١٩١٤. وضع رسل نفسه، بسطحية، ضد تجريبية جيمس الجذرية فى هذا العمل، الذى أسسه على محاضرات لويل، التى ألقاها وقت أن كان إليوت يدرس معه فى هارفارد. وعاقدا العزم على أن "أحافظ على ثنائية الذات والموضوع فى معجمي الاصطلاحي، لأن هذه الثنائية تبدو بالنسبة إليّ الحقيقة الجوهرية فيما يتعلق بالإدراك"، أقر رسل فى مقاله الأقدم "المعرفة بواسطة التعارف والمعرفة بواسطة الوصف" *Knwledge by Acquaintance and Knowledge by Description* (١٩١٠ – ١٩١١) (المعرفة المباشرة والمعرفة غير المباشرة) بأن اهتمامه الرئيسى كان بـ"طبيعة معرفتنا المتعلقة بالموضوعات فى الحالات التى نعرف فيها أن موضوعا ما يستجيب لوصف معين ولو أننا لم نتعارف (نعرف بشكل مباشر) مع موضوع مثله من قبل"[١١]. هنا، يفصل رسل الفكر عن الشعور عن طيب نفس، كما لم يفعل كل من جيمس وشتاين، أو إليوت الذى فى مقاله عام ١٩٢١ عن الشعراء الميتافيزيقيين، على الأقل، حيث صك عبارة "تفكك الحساسية"، قد فعل هذا بنفور كبير وعلى أسس تاريخية واضحة ومشروطة أكثر من كونها أسسا ليست محل الجدال المنطقي.

(11) Bertrand Russell. " Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description". Mysticism and Logic and Other Essays 1917:rpt.London,1951) pp.21o.214.

تبرر أصداء ذلك الجدل المتعلق بالتوصل إلى الإحساس في مسائل الإدراك – جنبا إلى جنب مع ما أعطته ما بعد الرومانسية من اهتمام بالدور التأسيسي للإحساس في الشعر – اعتناق شعراء على قدر من الاختلاف لمنظور شتاين في "التأليف بوصفه توضيحا" مثل ويليام كارلوس ويليامز (***Willam Carlos Williams***)، ولورا رايدنج، (***Laura Riding***) وويليام إمبسون(***William Empson***). أكد ويليامز في مقال في عام ١٩٢٩ "عمل جرترود شتاين" (***The Work of Gertrude Stein***) (كتب بالتعاون مع لويس زوكوفسكي) (***Zukofsky***) "الكتابة برمتها هي اليقظة في عدم إطلاق سراح إمكانية الحركة في افتتاننا المخيف بشيء من الحاضر الملموس والثابت"(١٢). أما بالنسبة إلى إمبسون فإن قصيدته المبكرة عن كرة في القرن التاسع عشر ***Poem about a Ball in the Nineteenth Century*** كتبت استجابة لزيارة شتاين كمبريدج لتلقي محاضرات "التأليف بوصفه إيضاحا"، وكان إمبسون طالبا هناك في ذلك الوقت، و"قصد أن تكون وصفا مباشرا" و"يتغاضى عن المعنى". يبدأ بتقليد واضح لتردد شتاين كثير التعاريج في بناء جملة على طريقة رقصة الفالس:

"ريشة، ريشة إذا كانت ريشة، للأمانة فهي ريش أو لتكن عادلا، حلقت"(١٣).

وكما افترضت رايدنج في كتابها "دراسة ميدانية للشعر الحدائي" (***Survey of modernist Poetry***) عام ١٩٢٧، فإن شتاين "تخلق دواما ولكنها تجعله مطلقا عبر منع أي شيء من الحدوث في الدوام". ونتاجا لذلك فإن

---

(12) William Carlos Williams, " The Work of Gertrude Stein " Selected Essays (new York,1969) pp.117-18; ويناقش Peter Quartermain مساهمة Zukofsky في المقال في:
Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to
Susan Howe (Cambridge , 1992) pp.213

(13) William Empson, Collected Poems (San Diego, 1949), pp.10,95.

لديها القدرة على توصيل التعارف عبر طرائق قولية دون أن تعود القهقرى صوب وصف ثابت أو أى شكل مؤرخ للمعرفة حول[١٤].

ويبدو "التأليف بوصفه إيضاحا" المبنى حول سرد مسيرة شتاين مجهزا بشكل سيئ لكي يمدنا بتعارف معادل بكتابتها. بغض النظر، فقد تدبرت شتاين أمرها لكى تبحر ما بين بديلين؛ كلاهما خطر، هما تاريخ الأدب و"فكرة الأدب"، وبذلك تقاوم الأعراف المثالية لمعظم النقد الأدبى. على النقيض، يعطينا ويليامز ورايدنج انطباعا عن شتاين فى مقالتيهما بأن الأفكار التى يتم التعبير عنها أكثر أهمية من الوسيط الذى يتم التعبير من خلاله: هذا، بدلا من النقاش الحاسم ضد مثل هذه القواعد. قبل أن أصف عدة تطورات سوف تؤدى إلى ميل شتاين لإنتاج روايتها هى نفسها للنقد الأدبى، أيا ما كانت قوة هواجسها، فإننى فى حاجة إلى أن أوضح لماذا اخترت أن آخذ فقط بعين الاعتبار المحاضرات التى ألقتها ما بين أعوام ١٩٢٦ – ١٩٣٦ تحت هذا العنوان. هناك، فعليا، ثلاث صيغ متمايزة للتأليف تتأمل فيها شتاين ممارستها الكتابة: السيرة الذاتية التأملية، وضرب الأمثال، والنقد الأدبى.

تتضمن السيرة الذاتية الأكثر تقليدية مثل "السيرة الذاتية لـ أليس. ب. توكلاس (*The Autobiography of Alice B Toklas*) (١٩٣٢) "سيرة كل أحد الذاتية" (*Everybody,s Autobiography*) (١٩٢٦) التعبير عن كم وفير من الأفكار الأدبية (على سبيل المثال، هناك تعليقات تتعلق بالمبادئ الإرشادية للكتابة وأهميتها بقلم شتاين وآخرين). ولكن، وعلى الأغلب، تأخذ هذه الأفكار المعبر عنها بقوة شكل أفكار مرتجلة كما تأخذ طابع المحادثة، وهذا، لكى نكون واثقين، هو الذى يجعل منها تعليقات[١٥]. من ناحية أخرى، فإن

---

(14) Laura Riding and Robert Graves. A Survey of Modernist Poetry (1927;rpt.St. Clair Shores, Mich.,1972), p.285.

(١٥) "ملاحظات"، استشهدت شتاين بنفسها، لا مرة بل مرتين، في "السيرة الذاتية" Autobiography، إذ قدمت ملاحظاتها إلى هيمنجواى "ملاحظات وليست أدبا"، أولا: تستدعي توكلاس قصة كتب فيها هيمنجواي: "أن جرترود شتاين عرفت دائما ما هو جيد في سيزان" نظرت إليه شتاين وقالت=

الكثير من كتابات شتاين بعد "ميلانختا" تأملى ومنعكس على الذات، ويتضمن تعليقا متواصلا على فعل الكتابة إبان حدوثه. فى بعض هذه الكتابات التأملية التى تمتد من "إيضاح" فى عام ١٩٢٣ وخلال "التاريخ الجغرافى لأمريكا" (*Geographical History of America*) فى ١٩٣٥، يأخذ مبحث أكثر عمومية عن طبيعة الكتابة طورا مركزيا، وتعطى شتاين أمثلة لما يشبه أن "تشعر بالكتابة" بوصفها شكلا متمايزا عن أن يكون لدى المرء "أفكار أدبية" فحسب. على هذا النمط تأتي المؤلفات اللاحقة مثل "أربعة فى أمريكا" (*Four in America*) (١٩٣٢ – ١٩٣٣) والتاريخ الجغرافى لأمريكا، وهي تتعامل دون شك مع أفكار أدبية، ولو أن هذه الأفكار تبقى ثانوية بالنسبة إلى شكل المبحث ككل[١٦]. فى مقولة نهائية عن الكتابة، على أية حال، تتناول شتاين تجربتها ككاتبة– التجربة الفعلية للكتابة بالإضافة إلى الدينامية الداخلية

="ملاحظات يا هيمنجواى وليست أدبا" (وتعبر شتاين في محاضراتها "لوحات"، في ضوء الاهتمامات الأدبية وخارج الأدبية أن المرء قد يلاحظ أن هذه الرواية تتبع على التو الملاحظتين التوأمين اللتين هما: أنه من الجيد ألا تفهم كيف تسير الأمور فيما يسليك إذ يمكن أن يكون لدى المرء اختصاص واحد كما أن له لغة واحدة فقط" وفيما بعد في سيرة ذاتية لأليس تصحح ما تقول " كان هيمنجواي يحضر مجلده من القصص القصيرة ليدفع به إلى الناشر في أمريكا .. ولقد أضاف لقصصه قصة صغيرة للتأملات وقال في هذه إن "الغرفة الهائلة" The Enoromous Room كانت أعظم كتاب قرأه على الإطلاق. حينئذ قالت جرترود شتاين: ملاحظات يا هيمنجواي وليست أدبا" انظر: Stein, Autobiography, pp.76-7,219

من ثم فإن "ملاحظات" يمكن استخدامها إذا لم تؤخذ بجدية شديدة، ويتم تجميدها في شكل "أفكار أدبية" بوصفها شبه- إعلانات عن الحقيقة، لكنها بدلا من هذا تبقي متدفقة بما يكفي لإعادة تنظيمها ولإعادة الانطلاق منها، كما توضح شتاين هنا. وليست شتاين أول أو آخر كاتب يلاحظ أن قيم الأدب لا تتواءم مع قيم الحقيقة بالضرورة .

(١٦) على بالرغم من أن Four in America ينطوي على شيء من النقد الاستثنائي لشكسبير فإن العمل بكامله يندرج تحت فئة استقصاءات شتاين الأكثر نظامية للكتابة، ولكي نكون على ثقة فإن المرء يمكنه دائما أن يستخلص نقد شكسبير من سياقه الفوري كما يمكن أن يفعل المرء مع فقرات مماثلة في The Geographical History of America. ولكن هذا سيكون من أجل معالجته ببساطة بوصفه مجموعة من الأفكار الأدبية الباعثة على الدهشة. ولم تحقق شتاين في الشكلين- سواء كان جزءا من الاستقصاء النظامي أو مجموعة من الأفكار – ذلك التمايز المتغاير الذي حققته لنفسها بجهد متواصل في أماكن أخرى.

لكتابتها على مر الزمن– وتعبر عنها فى شكل أفكار أدبية. يتألف مجموع هذا النقد الأدبى– غير المستعد لتقديم أية تنازلات – من أربع عشرة محاضرة ألقتها فى العقد ما بين ١٩٢٦ – ١٩٣٦: "التأليف بوصفه إيضاحا" الست محاضرات؛ "محاضرات فى أمريكا" *Lectures in America*، المحاضرات الأربع المجموعة فى "سرد" (*Narration*)، "كيف تكتب الكتابة" *How Writing Is Written*، "أمريكي وفرنسا" *An American and France* و"ما الروائع؟"، *What Are Master Pieces*(١٧) وينبع المؤلف الأسبق من هؤلاء "التأليف بوصفه إيضاحا" مثله مثل ابن عمه البعيد "توضيح" من النسخة ذات الغلاف التى أعدتها شتاين لمجموعتها لعام ١٩٢٢ "جغرافيا وألعاب" (*Geography and Plays*). ومن المبرر أن نحكى حكاية هذا العمل هنا بوصفها تهيئ المسرح لمحاولات شتاين اللاحقة "لإدراك... ما الذى عنته كتابتها بالضبط ولماذا كانت على ما كانت عليه" عبر استراتيجيات، من ضرب الأمثلة والسيرة الذاتية والنقد الأدبى بالتناوب"(١٨)

مبكرا، فى أغسطس ١٩٢٠، تمت خطبة شتاين إلى جون لين *John Lane*، ثم أعادت طبع "ثلاث حيوات" (*Three Lives*) فى إنجلترا على

---

(١٧) ثلاث مراجعات نقدية لكتاب ل Sherwood Anderson:A Story-tellers< Story (1925), Alfred Krymborg: Troubadour (1925), Oscar Wilde Discovers America by Lloyd Lewis and Henry Austin Smith (1936) وهي متضمنة في Reflections on the Atomic Bomb, ed. Robert Barlett Haas (Los Angeles, 1973). وقد قدمت شتاين أيضا مراجعة نقدية لطبعة باريس من كتاب هيمنجواي Three Stories and Ten Poems في The Herald Tribune في ١٩٢٣، ولكتاب أندرسون Puzzled America للـ The Chicago Daily Tribune في ١٩٣٥. بالإضافة إلى ذلك فقد كتبت أثناء الحرب العالمية الثانية مقالين قصيرين، "الواقعية في الروايات" Realism in Novels" واللغة الأمريكية و الأدب" "American Language and Literature" وبالرغم من أن الأخير قد ظهر في ترجمته الفرنسية في ١٩٤٤، لم ينشر أي من المقالين بالإنجليزية حتى عام ١٩٨٨ حينما وفر شيرلي نيومان نسخا محررة بعناية في Gertrud Stein and the Making of Literature. ed. Shirley Neuman and Ira.B. Nadel (Boston, 1988)

(18) Stein , Autobiography, p 209.

أن تصدر مختارات من كتابتها لتصبح "جغرافيا وألعاب"[١٩] (مسرحيات) بالرغم من أن هذا الاقتراح لم ير النور. فبحلول نهاية ١٩٢١ وقعت شتاين عقدا لإصدار كتابها مع شركة *four seas company of boston*، وهي مؤسسة نشر ذات خيلاء ضمت في قائمتها كتاب ويليامز *Williams* (كورا في الجحيم) *kora in hell*[٢٠]. وإذ تطلع رئيس المؤسسة إدموند براون *Edmund Brown* إلى شيء من الطمأنينة فيما يتعلق باستجابة القارئ المرتقب كتب ملاحظة في رسالة إلى شتاين "الجزء الجيد" من المخطوط "بالنسبة لي هو اليوناني" وطلب من شتاين "بيانا عن منهجك وأهدافك في الكتاب.. توضيحك أنت نفسك لأفضل الطرق التي يمكن أن يقرأ بها القارئ العادي أشد النماذج إلغازا في كتابك"[٢١]. استجابة لهذا اقترحت شتاين إمكانية أن يقدم شيروود أندرسون (*Sherwood Anderson*) "استهلالا توضيحيا"[٢٢] وكانت قد التقت

---

(١٩) في خطاب بتاريخ ١٢ أغسطس ١٩٢٠ لاحظت لين أن "رجوعا إلى" "الجغرافيا والمسرحيات" إنني لا أستطيع أن أشرع في نشر هذا حتى أري كم سيبيع "ثلاث حيوات"، والخطاب في مجموعة ييل للأدب الأمريكي.

(٢٠) كانت كيت بس قد وجهت شتاين إلى الـFour Seas وهي صحفية إنجليزية كانت تعمل في New England ومن معارف عزرا باوند الذي كان كتابه Studies in the Chinese Drama قد نشرته المؤسسة. وكانت المنشورات المبكرة لل Four Seas قد تضمنت كتاب كونرد أيكن The Jig of Forslim Conrad Aiken في ١٩١٦ و كتاب ويليامز Williams: Al Que Quiere ! في ١٩١٧ وSour Grapes في ١٩٢١. في عام ١٩٢٤ ستنشر المؤسسة أول كتب فوكنر، مجموعته الشعرية The Marble Faun. وفي ١٩٢٧ وكتاب موررننج دوف Mourning Dove ،: Co-ge-we-a: The Half Blood: A Depiction of the Great Montana Cattle Range , ومن المحتمل الرواية الأولى A Native American Woman; انظر: Mary Dearbon, Pocahontas,s Daughter: Gender and Ethenicity in American Culture (New York, 1986), p.18.

(٢١) خطاب من براون إلى شتاين بتاريخ ٧ ديسمبر ١٩٢١ في Yale Collection of American Literature.

(٢٢) العبارة لبراون في خطاب إلى شتاين بتاريخ ٥ يناير ١٩٢٢ في Yale Collection of American Literature.

به مؤخرا وأبدى شيروود رغبته فى أن يكتب عنها. غير أن براون، المبتهج بهذا الكسب المفاجئ لم يزل يضغط من أجل "مسودة سيرة ذاتية قصيرة... يمكن أن تكون ذات مزية عظيمة فى طبعتنا الأولية"[٢٣].

تضمنت "السيرة الذاتية" الناجمة عن الطلب عددا من التصريحات التوضيحية التى جمعت فيما بعد على ظهر غلاف المجلد الأخير[٢٤]، بناء على اقتراح شتاين نفسها. وتؤلف هذه التعليقات إعلان شتاين الأول عن المنهج والأهداف، ولو أن التعبير عنها يتم بمصطلحات شديدة العمومية ("مستخدمة كل ما يمكنها ابتكاره من الأشكال من أجل أن تترجم القصة المكررة أن كل الأشخاص يفعلون ما، ما هم عليه"، "كتاب لأمثولاتها تعطى فيه شيئا من كل خبرة عاشتها"، "إدراكها للناس، للناس وللأشياء، طرائق للكشف عن شيء ما") وبدا كل هذا منفصلا، على نحو متعمد، عن إعطاء أى أهمية لعملها على "كيف يقرأ القارئ النماذج الأشد إلغازا" وتضع إحدى المسودات للسطور المضمنة بشكل أكثر وضوحا الأساس المنطقى لنفورها من توضيح نفسها. لقد كتبت، تواصل، "لتختبر وتعيد تجديد إدراكها- بالناس

(٢٣) خطاب من براون إلى شتاين بتاريخ ٥ يناير ١٩٢٢ في. Yale Collection of American Literature.

(٢٤) خطاب من براون إلى شتاين بتاريخ ٢٣ سبتمبر ١٩٢٢ في Yale Collection of American Literature. " كتب براون" لقد أعددت غلافا ورقيا حسب اقتراحك إلى حد كبير، ليس هناك شيء على الواجهة سوى العنوان، اسم المؤلف، وإشارة إلى الاستهلال الذي كتبه السيد أندرسون، والذي أعتقد أنه سيفيد البيع – واقتراحك أنت على ظهر الغلاف، ولكن على الحاشية، بالإضافة إلى قائمة لكتبك الأخرى، التي وضعتها في ملخص لمادتنا من Lierary Note. نسخة من Autobiographical Note متضمنة في. Yale Collection of American Literature. ولقد قدم براون طلبا لمخطط السيرة Biographical sketch في خطاب مؤرخ بـ٥ يناير ١٩٢٢ وتسلم المخطط بالفعل في خطاب مؤرخ مؤقتا في ٧ فبراير ١٩٢٢: المادة التى أرسلتها كي تساعدنا هي بالضبط ما كنت تواقا إلى الحصول عليه -إنها ليست مادة جيدة للنشر فحسب ولكنها تقدم قراءة شيقة أكثر مما يمكن أن يقوله المرء عن معظم الكتب السيارة .

والأشياء، إنها طرائق للكشف"[٢٥]. وترجع الكلمة الأخيرة "الكشف" إلى أصول بعيدة، ولو أنها ليست تعبيرا جديدا، على الأقل إلى "مرآة ماجيستراتس" (*A Mirror for Magistrates*) في القرن السادس عشر، وتضم "الكشف" ونقيضه "الإخفاء". لقد حددت شتاين موضع منهج كتابتها وأهدافها في تلك الانحناءات والانقلابات، في قدرتها على أن تخضع اللغة المستقبلة لإنبيقها، ولكن كان بإمكانها أن تفصح عن ذلك دون التصريح بقوله.

"التأليف بوصفه إيضاحا" شتاء – ربيع ١٩٢٦:

أدى تطور ممارسة شتاين التأليف، على نحو مباشر، ضد الاستخدام القصدي الهادف للكتابة بوصفها طرائق للحديث عن "أي شيء" إلى عدم استطاعتها أن تكتب عن "طريقتها" بكلمات تنحو منحى المحادثة. إذ قاوم التوضيح الاستطرادي الميل الفطري لكتابتها، وبدلا من أن ينقل تجربتها ذاتها، أبعد القارئ عن "إحساس" الكتابة. على أية حال، فما إن مضى عقد ما بعد الحرب سريعا وأصبحت شتاين أكثر فأكثر جزءا رئيسيا من باريس حتى أحيطت شيئا فشيئا بكُتاب أصغر سنا.

من بين هؤلاء الكتاب شروود أندرسون، وهو الأكثر تميزا، على الأرجح، ولقد كان مشهورا بالفعل حينما قابل شتاين في عام ١٩٢١ بعد ظهور " وينيزبرج أوهايو" *winesburg ohio* بسنتين. وبالرغم من ذلك فقد قدم نفسه إليها في رداء الحواري[٢٦]. بدا وكأنه، يدرك، على نحو أصيل،

---

(٢٥) هذا واحد من العديد من المسودات لـ Autobiographical Note التي إلى جانب صفحات التجارب الطباعية العديدة ستكون موجودة في Yale Collection of American Literature .

(٢٦) كما علقت سيلفيا بيتش Sylvia Beach حينما سألت شتاين ما إذا كان بإمكانها أن تحضر أندرسون بالقرب من شارع الزهور ليقابلها: إنه يتوق للغاية إلى التعرف عليك لأنه يقول إنك أثرت فيه دائما كثيرا، وإنك تحتلين موضع الأستاذ العظيم للكلمات، انظر: Donald Gallup.ed. Flowers of Friendship: Letters Written to Gertrude Stein (New York. 1979) . p.138 وسبب أو لآخر تقول توكلاس في وصف المقابلة في "سيرة ذاتية"=

"الطريقة التي اشتغلت بها" على الكلمات- يقظتها لما سوف يدعوه في مقدمته ل"الجغرافيا والألعاب": "كلمات فن إدارة المنزل، الكلمات المتمرة المتباهية على ناصية الشارع، الاشتغال الصادق، كلمات التوفير"، كان الكاتب الرئيسي الأول الراغب في أن يتغنى بإطراءاته على الملأ، والذي افترض أن كتابتها كانت "العمل الرائد الأكثر أهمية الذي أنجز في حقل الأدب في زمننا"[٢٧]، حينما وافق أندرسون على تقديم كتابيها "عينات مني" و"تجارب من كل الأنواع" تهللت: "لم أشعر أبدا بعاطفة أكثر حقيقية من تلك التي شعرت بها حينما أتيت وفهمتني، وإنها لفرصة عظمى أن أعرف أنه أنت هو الذي قدمني *presentez moi* كما يقولون بالفرنسية[٢٨]. لقد كانت سعيدة بأنه هو الذي يقدمها لأنها لم تكن قد أعدت العدة بعد لأن تقدم نفسها.

بعدها بأربعة أعوام حينما ألقت محاضرات "التأليف بوصفه إيضاحا" في أوكسفورد وكمبريدج تغير الأمر إلى حد كبير بسبب صدور "تكوين الأمريكيين" (***The Making of Americans***). إذ طالما أصرت شتاين على أن "تكوين......." كان مركزيا لا بالنسبة إلى تطورها الذاتي فحسب، وإنما بالنسبة إلى تطور كتابة القرن العشرين، بالمعنى الذي يمايز ما بين كتابة القرن العشرين والكتابة التي سبقتها. هذا زعم مبالغ فيه، ويبدو من الوهلة الأولى احتمالا بعيدا تماما، إذ لم يكن هذا المؤلف حتى قد نشر قبل ١٩٢٥.

=إنني لم أكن حاضرة في هذه المناسبة، بسبب بعض التعقيدات المنزلية على الأرجح، أيا ما كان حينما عدت إلى المنزل كانت جرترود شتاين متأثرة وسعيدة ، وهو نادرا ما يحدث لها. في تلك الأيام كانت جرترود شتاين ممرورة قليلا، كل مخطوطاتها لم تنشر، ولا أمل في النشر أو الاعتراف الجاد بها. جاء شروود أندرسون، و ببساطة وعلى نحو مباشر تماما، على طريقته، وقال لها كيف يري عملها، و ماذا يعني بالنسبة إلي تطوره .قال لها ذلك، إذن، وماكان أندر أنه قاله طباعة بعدها على الفور انظر: Stein. Autobiography.p.185.

(27) Sherwood Anderson, " Introduction " to Geography and Plays by Gertrude Stein (1922; rpt Madison, 1933), pp.6,8.

(28) Ray Lewis White, ed., Sherwood Anderson/ Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays (Chapel Hill, 1972) pp.11-12.

بينما، يمكن، دون شك، أن يوثق المرء وقائع ذات تأثير مباشر، كما فى عمل إرنست هيمنجواي على التجارب الطباعية على مائة صفحة من النص المعد للنشر فى ترانس أتلانتيك ريفيو *transatlantic review* فى ١٩٢٤، حيث ترتكز البراهين على أرضيات أخرى[٢٩]. ويمكن أن يتساءل المرء، بحق، ما إذا كان "تكوين....." قد قاد مسيرة شتاين نفسها على نحو مباشر إلى الكتابة التى تلته بدءا من "براعم غضة" *Tender Buttons* فى ١٩١٢. (من السهل تخيل أن قيم التأليف للمقطوعات المجموعة فى "براعم غضة" مختلفة تماما عن تلك التى فى "تكوين....")، إذا كان "تكوين....." يوجز حقا تغيرات استمرت على مدى حقبة فى ممارسة التأليف يكون باستطاعة المرء أن يظهر لا كما فعل إد يث وإرتون في كتابه "عرف البلاد" *(the Custom of the Country)*، فحسب حين يتخذ من الانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين موضوعا له، وإنما أن يُظهر فى صفحاته أيضا أن التحول قد تم فعليا، ذلك أنه فى سياق "تاريخ التقدم العائلى النمطي" للقرن التاسع عشر، وهو ما يؤطر العمل، فإن الفهم المتطور البطيء للسارد لـ "حقيقة" الكتابة يقبض بفعالية على المثيرات الجلية الأولى للقرن العشرين.[٣٠] إنه، من خلال هذا المنحى، لا من خلال آليات السبب والنتيجة المباشرة يمكن أن يقال، كما أعلنت شتاين على ظهر غلاف "الجغرافيا والألعاب"، إن "كل الكتابات الحديثة" كان عليها "أن تنبجس من تجاربى المبكرة". وترتبط فى "التأليف

---

(٢٩) فيما يتعلق بتجربة هيمنجواي تعلق توكلاس في Autobiography في تصحيح التجارب الطباعية.. أنت تتعلم قيمة الشيء، وهو ما لا تكفي أية قراءة لتعلمه لك " وتضيف: "كان ذلك الوقت هو الوقت الذي كتب فيه هيمنجواي إلى جرترود شتاين قائلاً" إنها هي التي قامت بالعمل في كتابة "تكوين الأمريكيين" وإنه وكل ما فعله فقط كان من أجل تكريس حيواتهم لرؤية ما قد تم نشره"، انظر: Stein, Autobiography, p.217.

(٣٠) للاطلاع على نقاش على النحو نفسه، انظر مقدّتنى لكتاب جرترود شتاين: The Making of Ameyicans (Noymal, 1995), xi-xxx-v.

بوصفه إيضاحا" بين كلا الدعوتين حينما تلاحظ كتاباتها حتى الحرب العالمية "من ثم كان تقدم مفاهيمى، إلى حد بعيد تقدما طبيعيا قياسا لتقدم حقبتى".

بالرغم من أن شتاين هنا تصف تطورها بوصفها كاتبة بمصطلحات تغير "مفاهيم" "الكتابة"، فإن التعبير عن هذه الأفكار غامض بما يكفى لأن يصبح جعلها مقولات نقدية أمرا غير مفيد تماما. ومع ذلك فلقد أصبح "التأليف بوصفه إيضاحا"، و"البداية المرة تلو الأخرى"، و"المضارع المستمر" دعامات أساسية للتعليق على كتابة شتاين. ولا يرجع وضوحها النسبى إلى أية دقة مفاهيمية يمكن أن يقال إنها تحوزها فى ذاتها، وإنما بالأحرى بسبب السياق الإيضاحى الذى وفرته المحاضرة ككل. بالرغم من أن شتاين تؤكد، لا تجادل، تماسك تطورها بوصفها كاتبة، فإن هذه الدعوى تتم داخل جدل شديد التعقيد يدور حول الأسباب التي من ورائها أثارت كتابتها مثل هذا الاهتمام بين معاصريها، لدرجة أن مجتمعات طلاب الأدب فى كمبريدج وأوكسفورد توجب عليهم دعوتها لتتحدث عنها. (كل محاضرات شتاين قد كتبت ليتم إلقاؤها فى سياق أكاديمى ومن هذه الناحية فإنها شاركت فى تعزيز النقد الأدبى داخل الأكاديمية عموما فى القرن العشرين). ومن الطبيعى أن هذه المجتمعات الأدبية قد أبانت عن ذوق أكاديمى فى الفن بالكلية، لا عن اهتمام بكتابة "الطليعة"، وعلى أية حال فلقد ولدت الحرب العالمية حالة استثنائية لتلك الأمور التى تخص العلاقة ما بين الفن المعاصر و"الأزمنة الحديثة". وتفترض شتاين أنه "لا أحد فى طليعة زمنه. فما يرفض معاصروه أن يقبلوه هو تنوعه فى خلق زمنه هو ذاته إذ يخلقون هم أيضا زمنهم الخاص..، وهم يرفضون أن يقبلوا ذلك لسبب بسيط للغاية وهو.. لأنه لن يحدث أى فارق بينما يقودون حياتهم صوب التأليف الجديد على أية حال".[٣١]

---

(31) Stein. " Composition as Explanation ". pp.27-8.

يبزغ الفارق ما بين الشخص العادى والفنان الطليعى، وفقا لـشتاين، من حقيقة أن الشخص النمطى، على الرغم من أنه يعيش فى الحاضر، يفهم تجربة الحاضر، حصريا، فى نطاق مقولات مشتقة من الماضى. من ثم فإن الإطار الإيضاحى للمرء غير متزامن مع تجربة المرء. يمكن رؤية هذا بوصفه رواية أخرى لتحليل إليوت لـ "تفكك الحساسية" الحديثة، أو، على نحو أكثر دقة إن محاجة إليوت هى رواية لمحاجة شتاين، طالما أن شتاين تجعل ذلك "التفكك" حالة عامة للتجربة الإنسانية على نحو معقول تماما، ولو أنه ليس حتميا، أكثر من كونها تمنحها سلسلة نسب ***Genealogy*** دقيقة مضللة كما يفعل كل من إليوت وباوند(٣٢).

إن الإطار الإيضاحى الذى يوفره فن الطليعة هو ذلك الذى يتطلبه الحاضر ولو أن القليلين هم الذين سيدركون هذه الصلة الوثيقة. لماذا يكون الأمر كذلك؟ هنا يقوم تصور شتاين في "التأليف بوصفه إيضاحا" بدور فعال، إذ يتطلب فن الطليعة (بوصفه متمايزا عن الفن الأكاديمى أو ذلك الفن المتعلق بتقسيم الأجناس على نحو صارم) إيضاحا ينبثق من العمل مباشرة، لا من مصطلحات أو مقولات اشتقت من تجربة سابقة. ومع هذا فقد يكون الفن المبدع أكثر قربا من الحساسية العامة من حيث المزاج، ويحدث هذا

---

(٣٢) يحدد إليوت مواضع الوقوع في التفكك في الشعر، وأشيرها ميلتون، الذي جاء في أعقاب الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز في القرن السابع عشر؛ وباوند في الانتقال من جيودو كالفاكنتي، الشاعر الميتافيزيقي الإيطالى في القرن الرابع عشر وصولا إلى بتراك. انظر:
T.S.Eliot, " The Metaphysical Poets. " Homage to John Dryden" (London, 1924) و Ezra Pound , " Cavalacanti" " Literary Essays" .. ed.T.S.Eliot (1954;rpt.New York, 1968) وحول انحياز دعاوي إليوت التاريخية، انظر Frank Kermode, Romantic Image (London, 1957) pp.138-61 و Perry Meisel, The Myth of Being Moden: A Study in British Literature and Criticism after 1850 (New Haven . 1987), pp.75-80.

حينما يتم تعجيل الزمن لأسباب سياسية أو اجتماعية كما فى حالـــة حلــول الحرب التى تهدد بقوة قومية المرء أو جماعته، وتلاحظ شتاين كمـــا علـــق اللورد جراى *Lord Grey* تحدثت المفاهيم العامة قبل الحرب عن الحـــرب. كما لو أن حرب القرن التاسع عشر ينبغـــى أن تحـــارب بأســـلحة القـــرن العشرين. وإذ تم استبدال الحرب الفعلية بالفكرة الأكاديمية فإن مفاهيم الحرب بالضرورة قد أصبحت معاصرة تماما وبهذا فقد خلقت إدراكا كاملا للتـــأليف المعاصر الذى:

قد جعل كل أحد لا معاصرا فى الفعل فقط، ولا معاصرا فـــى الفكـــر فحسب بل إن الوعى بالذات قد جعل كل أحد معاصرا بالنسبة إلى التـــأليف الحديث، ومن ثم فإن إبداع الفن في التأليف المعاصر، الذى من الطبيعي قـــد حرم من التداول، قد أعاد أجيالا عديدة إلى الوراء أكثر حتى من الحرب، إن الحرب قد أوقفت فجأة، إذا جاز القول، مستوى الفن بحيث يمكن القول إنه لم يكن مسموحا له أن يكون بمستواها وإنما تقريبا بمستواها، بكلمـــات أخـــرى نحن الذين قد أبدعنا تعبير التأليف الحديث، كنا جديرين بأن نعرف قبـــل أن نصبح أمواتا، البعض منا قبل أن نصبح أمواتا بوقت طويل تماما.

الصعوبة التى خلقها ذلك الإدراك بالنسبة إلى شتاين كانت فى كيفيـــة التسليم به دون إظهار نفسها "كلاسيكية" بالفعـــل، التـــأليف الحـــديث وقـــد أصبح ماضيا يتم تصنيفه ووصفه بأنه كلاسيكى وبالنتيجة فهو ميـــت قبـــل عصرها (٣٣).

بمعزل عن التأكيد على آليات الكتابة فى أعمال مثل "إيضاح" الـــذى يهدف، عبر إعطاء الأمثلة، إلى أن يمد بمعرفة التعارف أكثر من المعرفة –

---

(33) Stein, Composition as Explanation ", pp.26.28,35-6.27.

حول ثمة تساؤل عن الكيفية التي يمكن عبرها أن توجه كتابتها ببساطة دون اختزالها إلى مجموعة متنوعة من الأفكار الأدبية. تركز حلها في "التأليف بوصفه إيضاحا" على التزامن المعقد للتأليف الذي ينطوي لا على التطور من تأليف إلى تأليف وخلال تأليفات فردية فحسب وإنما على العلاقة ما بين هؤلاء و"التأليف المعاصر" أيضا الذي عبره الفنان ومعاصروها "يقودون حياتهم". الكتابة وفق هذا الاعتبار تأخذ شكل عملية مستمرة متوارثة جينيا *Genetic*، عملية ليس لها هدف خارجي بعينه وإنما تشتغل، بدلا من ذلك، على نموذج داروين للنشوء والارتقاء[٣٤]، حتى "التأليف بوصفه إيضاحا" لا يضع نهاية لهذه العملية المستمرة، طالما أن الصيغة الإيضاحية للمحاضرة تثبت أنها غير قابلة للانفصال عن الوقائع المفردة لتأليفات هذه الصيغة، وعلى سبيل المثال حينما توسع شتاين في السطور الأخيرة مبرر كتابتها للظرف الحاضر، لا عبر مناقشة المحاضرة بجلاء، على أية حال، وإنما عبر مخاطبة "الشيء الأكثر إزعاجا في الوقت الحاضر" بمعنى ما تطلق عليه التوازن المتعلق بالزمن. وخلال مثل هذا التوزيع والتوازن فقط يمكنها أن تجلب "التأليف بوصفه إيضاحا" على مقربة من الحاضر كلاهما في حدث تأليفه (بالرغم من كونه قد ألف لإلقاء لاحق) وفي حدث إلقائه (بالرغم من كونه قد ألف في مناسبة سابقة)، وفيما بعد فإنها تسأل نفسها موجزة في السطر قبل الأخير من المحاضرة. " الآن هذا هو كل شيء"[٣٥].

(٣٤) علقت شتاين في خطاب أرسلته إلى روبرت هاس Robert Haas بتاريخ ١٣ سبتمبر ١٩٣٧ "إنني لا أزال أعتقد أن داروين هو الرجل العظيم في تلك الفترة التي شكلت شبابي" Yale Collection of American Literature، واستشهد بالخطاب كليف بش: Clive Bush: Halfway to Revolution: Investigation and Crisis in the Work of Henry Adams, and Gertrude Stein (New Haven,1991).p.269. "لقد بدأت مع النشوء والارتقاء" أكدت بعدها بعدة سنوات في Wars I Have Seen، " الأشد بعثا على الرضا والإثارة والحسم. إنه يسوغ الحرب ويسوغ السلام. وهو أيضا يسوغ الحياة وهو أيضا يسوغ الموت وهو أيضا يسوغ الحياة " انظر :Wars I Have Seen (New York,1945) p.61

(35) Stein, " Composition as Explanation " . p.38 .

محاضرات فى أمريكا: صيف / خريف ١٩٣٤

هذا هو كل شيء حتى عام ١٩٣٤، بعد التأملات المكثفة لكتابة أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، وبعد إصدار الطبعة البسيطة على نفقة المؤلفة فى خمسة مجلدات صدرت ما بين ١٩٣١ – ١٩٣٣ فى ٢٧ شارع الزهور (*rue de Fleurus*) والمتضمنة الكتابات التى ألفت ما بين ١٩١١ و١٩٣١، بعد الإصدار على نفقة المؤلفة لـ "سيرة ذاتية لأليس. ب. توكلاس"، ومفاجأة كونها الكتاب الأفضل مبيعا في ١٩٣٣، وبعد النجاح المعادل المذهل لمسرحية "القديسون الأربعة فى ثلاثة فصول" (***Four Saints in Three Acts***) على مسرح برودواى فى أوائل ١٩٣٤. فى ذلك الصيف قررت شتاين، بعد تردد طويل، أن تلقى سلسلة من المحاضرات خلال زيارتها الأولى الوشيكة إلى الولايات المتحدة على مدى ثلاثين عاما، والتى تم تحديد وقتها بحيث توافق إصدار المجلد الجديد للكتابات المختارة فى أوائل نوفمبر. تصف نفسها فى خطاب أرسلته إلى أحد زملائها: "بتقديس أواصل كتابة المحاضرات".

لقد فرغت من محاضرة عن الرسم، ومن محاضرة عن المسرح، وأنا الآن أعمل على محاضرة عن الأدب الإنجليزى. ثم هناك ثلاث محاضرات عن كتابي تكوين الأمريكيين ٢– بورتريهات، وما يطلق عليه تكرارا وما هو ليس كذلك ٣– القواعد النحوية وأزمنة الأفعال. ينتابنى بالضبط شيء من رعب المنصة بينما أعمل فيهم ولكن إذا وجب على المرء شيء فقد وجب عليه[٣٦].

تتبع المحاضرات نظام النسخة الصادرة نفسه مع استثناء وحيد أن فى "محاضرات فى أمريكا" نقلت "المحاضرة التى عن الأدب الإنجليزى" إلى البداية. والنتيجة هى أن شتاين فى الاستهلال قد وضعت كتابتها فى سياقات

(36) W.G. Rogers , When This you See Remember Me: Gertrude Stein in Person (New York 1948), p.116.

خارجية، بداية فى علاقة مع الأدب الإنجليزى ثم فى علاقة مع الرسم. فى المحاضرة الثالثة الانتقالية "مسرحيات" (*Plays*) "تنتقل من اعتبار الكتابة الدرامية عموما كينونة مثلها مثل المحاضرات نفسها سواء "قُرِئت أو سُمِعت أو شوهدت"، إلى وصف تجربتها هى نفسها بوصفها متفرجا على المسرح، ذلك السرد الذى يوازى الوصف السابق لتجربتها بوصفها مشاهدا للرسومات، وتختتم بسرد واصف لكتابتها هى للمسرح(٣٧). أخيرا ترسم كل محاضرة من المحاضرات الثلاثة الأخيرة مخططا لسرد بديل عن تطور كتابتها(٣٨). لقد أتاح "التأليف بوصفه إيضاحا" سردا وحيدا مترددا قصد منه

(37) Stein, " Plays " in Lectures in America, p.94.

(٣٨) بينما تبدأ الرواية في "مسرحيات" فقط في أوائل ١٩١٣، وبالضبط بعد إتمام شتاين للمقطوعات التي تم جمعها في "براعم غضة"، فإن المحاضرة التالية "التكوين التدريجي لتكوين الأمريكيين" ترجع القهقري إلى وقت تأليف "التكوين" ثم يتبعها فقط أعمال انتقالية إلى حد ما تربط ما بين "براعم غضة" و"الكتاب الطويل"، كما وصفت شتاين "تكوين الأمريكيين" في خطاب عام ١٩٢٥إلى كارل فان فيختن؛ وللاطلاع على نص هذا الخطاب انظر: (Edward Burns, ed., The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten New York, 1986), 1,p.118. ولقد نشرت شتاين مؤخرا العديد من تلك الأعمال الوسيطة في مجلد نهائي بطباعة بسيطة تحت عنوان.. Matisse Picasso and Gertrude Stein With Two Shorter Stories (1933)، في "مسرحيات" تسترج: "لوقت طويل بعد الانتقال إلى باريس" أنها لم تذهب إلى المسرح على الإطلاق. لقد نسيت المسرح، لم أفكر على الإطلاق في المسرح، فكرت في بعض الأحيان في الأوبرا. ولقد ذهبت إلى الأوبرا مرة في فينيسيا، وأعجبتني وبعدها بكثير جعلتني إلكترا شتراوس أدرك أنه بنوع ما يمكن أن يكون هنا حل لمشكلة الحوار على خشبة المسرح" انظر:.Stein, "Plays ". p.117P وفي خطاب إلى مابل دودج Mabel Dodge، كتب مباشرة في أعقاب رحلة قصيرة إلى لندن في آخر يناير وأول فبراير من عام ١٩١٣، وبعد أن ألفت مسرحيتها الأولى بوقت قصير تعلق شتاين بأنها قد رأت للتو إلكترا لريتشارد شتراوس في لندن وتصف تجربتها في كلمات مطابقة تقريبا لتلك التي سوف تستخدمها في محاضرتها، بعدها بأكثر من عشرين عاما. تكتب إن الأوبرا أحدثت انطباعا أكثر عمقا علّى أكثر من أي شيء منذ تريستان في شبابي... [شتراوس] أقام حوارا حقيقيا ولقد صنع هذا بواسطة الفواصل والعلاقات المباشرة دون مؤثرات مسرحية، انظر: Pattricia R.Everett, ed., A History of Having a Great Many Times Not Continued to be Friends: The Correspondence Between Mabel Dodge & Gertrude Stein , 1911-1934 (Albuquerque,1996) p.174. وتعكس

إسداء النصح إلى جمهورها بأن يعدل عن اعتبار الكتابة تعبيرا عن هدف أحادى، على أية حال خاضت شتاين المغامرة، فى جعل الكتابة تبدو وكأنها نتاج تشوش لا يستهان به. واتخذت من ثم الوجهة البديلة بتوفير روايات متضاعفة حول تطور كتابتها، تركز كل رواية منها على "فكرة أدبية" بعينها، ولو أنها عبر تضمينها روايات عديدة إكمالية جعلت من الصعب مرة أخرى- على الأقل بالنسبة إلى قارئ المجموعة كلها من المحاضرات- أن يختزل كتابتها إلى هدف أحادى. "الشيء المركزى الذى عليه أن يتحرك". واجهت هذه الاستراتيجية، مع الأمثلة الفعلية لكتابتها التى توزعت خلال المحاضرات، نزوع النقد الأدبى لتمييز أفكار بعينها على أفكار أخرى وفكرة واحدة على الكل، هذا النزوع الذى يلى مباشرة تصور المعرفة بوصفها مؤلفة – بالضرورة- من أفكار.

رجعت شتاين لصيغة جيمس البديلة للمعرفة "معرفة التعارف" حينما علقت، فى عمل موجز قد أعد بسبب عودتها إلى الولايات المتحدة، بأن محاضراتها كانت "طريقة بسيطة لتقول إنك إذا فهمت شيئا فستستمتع به، وإذا كنت تستمتع بشيء فأنت تفهمه". وتواصل "إننى أريد فى هذه المحاضرات أن أقول ببساطة شديدة إن أى أحد سوف يعرف ويعرف جيدا

محاضرة شتاين الخامسة في أمريكا "Portraits and Repition" المنظور الزمني للمحاضرة السابقة. وبدلا من اقتفاء التطور الداخلي ل"تكوين"، فإنها تسلط الضوء على فن التصوير الذي ينبثق على غير توقع بوصفه منتجا جانبيا لمحاولتها في "تكوين "أن" تصف.... كل نوع ممكن من الوجود الإنساني، انظر: Stein, The Gradual Making of The Making of Americans وهنا، في الواقع، يتم فحص "التكوين .." من منظور الكتابة التي تليه.. إذ إن هذا المنظور غير محدد الاتجاه المعروض في The Gradual Making:=" of The Making of Americans. لا يشبعها، والوصف في المحاضرة الختامية، لحياتها الطويلة و"المعقدة" مع النحو ولستخدام علامات الترقيم، مؤطرة بتأمل موسع في العلاقة ما بين الشعر والنثر، تلك العلاقة التي تلخص عند شتاين من خلال شعر "براعم غضة" ونثر "تكوين الأمريكيين"، انظر: Stein, Poetry and Grammer, Lectures in America. p.216.

جدا أن بمقدورك أن تستمتع بالأشياء التى كنت أكتبها، وطالما أن بمقدورك أن تستمتع بها فإن بإمكانك أن تفهمها. إننى أقول، دائما فى محاضراتى، المعرفة هى ما تعرفه، وإننى لأرغب فى أن تحوز المعرفة، وأن تعرف أن الفهم والاستمتاع هما الشىء ذاته"[٣٩]. كان من السهل نسبيا، فى حضورها ذاته، أن تستمتع بنماذج الكتابة التى ضمنتها فى محاضراتها وأن يشعر المرء أنه قد فهمها، علق أحد الصحفيين:

أن تسمع الآنسة شتاين وهى تقرأ عملها الخاص هو أن تفهمه، إننى أتحدث عن نفسى، للمرة الأولى.. إنك تفهم لماذا تكتب كما تكتب، وتفهم كيف تقدم من جملة إلى أخرى، تبدو في غاية التماثل، تغيرات فى النبرة، وربما اللكنة. ثم حينما تعتقد أنها تقول الشىء نفسه أربع أو خمس مرات، تعرف فجأة أنها تقودك حلقة فحلقة إلى شىء جديد.[٤٠]

(٣٩) مجموعة ييل للأدب الأمريكي تتضمن ثلاث مسودات – مخطوط يدوي واحد، مخطوطين على الآلة الكاتبة من قطعة من الكتابة تفتتح بهذا السطر. المخطوط وواحد من المخطوطين على الآلة الكاتبة معنونين ب "Pathe وملفات نيويورك من Pathe News Library ليست جزءا من المكتبة الفيلمية لشيرمان جرينبرج Sherman Grinberg، تسجل لقطات إخبارية لوصول شتاين إلى أمريكا" جرترود شتاين، كاتبة، ولقطات مقربة .. لجرترود شتاين وهي تقرأ شيئا ما، لما يطلق عليه الوصفات الشهيرة. هناك نسخة من الشريط الأصلي للأخبار مدرج في Hollywood-based collection on the Pathe News Library، و لكن يبدو أن شريط الصوت قد تلف. لابد أن يكون هذا هو شريط الأخبار الذي أشارت إليه شتاين في مقال عام ١٩٣٥ ....I Came And Here I Am، "لقد أتيت وهأنذا"، حينما كتبت " ما حدث أولا هو ما يسمونه شريط الأخبار، انظر: Stein, " I Came And Here I am. "How Pathe و Writing Is Written, ed. Robert Bartlett Hass (Los Angeles, 1974) , p.68 المكون من صفحتين، والذي بقي غير منشور حتى ١٩٩٦، كان قد كتب من أجل هذه المناسبة، انظر: Edward M. Burns and Ulla E.Dydo,ed.: مع كتاب William Rice, The Letters of Gertrude Stein and Thorton Wilder New Haven,1966) pp.351-3. وعلى أية حال فإنه ليس من المرجح أنه قد تم استخدامه بالكامل– فاللقطات الإخبارية لا تدوم أكثر من ثلاثين دقيقة، كما يفترض اسمها.

(٤٠) من قصاصة جريدة بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٣٤ في .. واسم الجريدة غير واضح في:. Yale Collection of American Literature

هذا التصريح، داخل حدوده، دقيق وبليغ معا على نحو جدير بالإعجاب. إنه يصف، بالقطع، تأثير الملاحظات التى اقتبسناها سابقا عن "الفهم والاستمتاع" والتى يجد المرء فيها– بعد عدة موازنات متكررة بين المصطلحين– أن شتاين قد قادت المرء حقا إلى شيء "جديد". التصريح أن "الفهم والاستمتاع شيء واحد". ما قد بدا على نحو طبيعى لحنا فى اللغة– لا يتوافق مع الفعل المفرد– يعطي، على العكس، مثالا لما تصر عليه شتاين. بالرغم من أن شهادة الصحفى ليست وحدها تدعى، ضمنيا، أن كتابة شتاين قد أخذت شكل الأسلوب التكرارى عموما لـ"ميلانختا "و"تكوين الأمريكيين" وهو انطباع يتبدد سريعا لدى النظرة العجلى الأكثر تجريدا فى المؤلفات المنفصلة التى أنتجتها منذ عام ١٩١٢. كما أنه يقوض، على نحو مضلل، التمايز الفارق ما بين الاستماع إليها وقراءتها. كتبت شتاين بالفعل ملاحظة فى "سيرة ذاتية لأليس ب. توكلاس" "لقد قيل كثيرا إن جاذبية عملها تروق للأذن وللاوعى. وفعليا عيناها وعقلها هما النشطان والمهمان والمهتمان بالاختيار"[٤١]. وغني عن القول إن سماعها تقرأ فحسب يعزز الانطباع أنها قد استغلت الأسرار المظلمة للنفس مثل العديد من الأمريكيين "مذابح لإله غير معروف". وكما علق ت. س ماثيو ***T.S.Matthews*** فى مقاله الافتتاحي اللاذع فى النيو ريبابليك ***the new republic*** فإنها كانت شيئا من "عرض جانبى فى مدينة ملاه"، "قس يعظ نابحا"، "بائع يلج بالطلب"[٤٢].

كانت شتاين بالطبع تغازل العامة فى كتابتها، لقد قصدت محاضراتها إلى إقناع المرء أن الكتابة سارة وعميقة التفكير، أكثر من كونها غير عقلانية، وربما مهينة، ولو أن تلك الجوانب من الكتابة في صيغة المحاضرة التي تروق للعين لا للأذن ستظل غير مدركة إلى حد بعيد، أو تظهر بوصفها

---

(41) Stein " Autobiography, p.75 .

(42) T.S. Matthews, Gertrude Stein Comes Home " The New Republic, 81 (5 December, 1934). pp.100-1 .

هراء، نوعا من السكون. لم تكن العلاقات النصية بين الكلمات بالنسبة إلى المستمع موجودة، وفى أفضل الأحوال يمكن أن ندنو منها فى الترجمة من مدونة بصرية إلى مدونة شفهية. وبمعزل عن ملامحها السمعية، بقيت الكتابة عسيرة الفهم، كما كانت من قبل، على الأقل، ما دامت المحاضرات كانت مسموعة فحسب. على أية حال فمع النشر أصبحت الفقرات التى اقتبستها شتاين من كتابتها نفسها واضحة، كما فعلت تلك الجوانب من كتابة المحاضرات التى ليس بمقدور تمثيل سمعى أن يوصلها. تبدأ المحاضرة الافتتاحية "ما الأدب الإنجليزى؟، (*Literature What Is English*) على سبيل المثال بهذا السطر: "لا يستطيع المرء أن يعود كثيرا إلى سؤال ما المعرفة، وإلى إجابة أن المعرفة هى ما يعرف المرء"[٤٣]، قد يتخيل المرء، إذ يسمع ذلك، أن شتاين كانت حقا "تعود فى الأغلب" إلى إمعان النظر هذا، وأنها بالقطع، كانت تقوم بذلك فى كل مرة أعادت فيها المحاضرة. من ثم، ربما يضع المستمع التصريح فى سياق تيار من الوقائع، ساردا إياها بمصطلحات أحداث سابقة بالإضافة إلى أخرى مسقطة ومتزامنة. وعلى أية حال، يصاب المرء بالدهشة من المفارقة التي وضعت بها العبارة، فمن أين يعود المرء إذا ما كان المرء قد بدأ توا فحسب؟ أليس ذلك بدقة هو الإقليم الذى أعلنت الكتابة الأمريكية بدأب عن حقها فيه بوصفها كتابة متمايزة عن الكتابة الإنجليزية؟ إن محاضرات شتاين فى أمريكا تبدأ بمسألة أن الأدب الإنجليزى بالضبط هو سبب وجود الأدب الأمريكى، بما فيه كتابتها نفسها، إذ قد تطور من النموذج الإنجليزى، وهذه العملية المستمرة من التطور قد نتج عنها أدب أمريكي منفصل تماما عن نظيره الإنجليزى فى الوقت نفسه. من ثم، تمثل الكتابة الأمريكية كلا من الاستمرار والبداية الجديدة وهذا الازدواج السردى هو بعينه ما تعيد شتاين تمثله على مدى "محاضرات فى أمريكا": البداية مرة بعد مرة بدلا من السرد المتطور على نحو مستقيم.

(43) Gertrude Stein," What is English Literature ", in lectures in America, p.11.

تعلن شتاين في "مسرحيات" أن "مهمة الفن هو أن يحيا فى الحاضر الفعلى، ذلك الحاضر الفعلى الكامل، وأن يعبر، على نحو كامل، عن ذلك الحاضر الفعلى الكامل". وتقر بأن هذا هو ما "حاولت توضيحه فى التأليف بوصفه إيضاحا" وفى كل من "التكوين التدريجي للأمريكيين" (*The Gradual Making of Americans*) والمحاضرة الختامية "الشعر والنحو" (*Poetry and Grammer*)، علاوة على ذلك فإنها تميز "العيش فى التأليف الحاضر للوقت الحاضر" بوصفه خصيصة أمريكية[٤٤]، وتؤكد "كل أحد يعرف ما هو الشيء الأمريكى، ثم تزعم، كم من الدقائق واللحظات والساعات التى تلزم لإنجاز العمل بكامله"، إنه، على نحو متميز، حس التأليف من خلال إدراك وجود مسافة معطاة من الزمن هى التى تجعل الشيء الأمريكى شيئا أمريكيا وحس مسافة الزمن هذه يجب أن يتخلل الشيء كله وكذلك حين يصبح الشيء كلا متكاملا.

من هذا المنظور يمكن أن ينظر إلى "تكوين الأمريكيين" الذى اعتبرته شتاين كتابا ينطوى على العمل والفن معا، باعتباره محاولة للتغلب على الإرث المزدوج الذى أورثته إنجلترا للولايات المتحدة؛ العلم الوضعى والتخيل الواقعى خلال القرن التاسع عشر: على نحو خاص تفاوتت نظرية المعرفة ما بين اكتساب معرفة [المرء] "تدريجيا" (فى شكل المعرفة حول) وبالنتيجة الوصول إلى حيازة "مفهوم كامل.. لفرد ما.. فى وقت واحد" (متضمنا حسا بالمعرفة المباشرة)، تفترض شتاين أن "كما كبيرا من تكوين الأمريكيين كان نضالا.. من أجل صنع حضور لشيء ما بكامله كان قد استغرق اكتشافه قسطا عظيما من الوقت، لكنه بالكلية كان هناك بداخلى تمامًا وكان يجب أن يقال فى حد ذاته". وتكمن الصعوبة فى التعبير عن هذا "المفهوم الأمريكى شديد الدقة؛ لفضاء يتم ملؤه مع التنقل، فضاء الزمن الذى

(44) Stein, " Plays " . pp.104-5.

يتم ملؤه، دائما مع التنقل فى وسط (*medium*) هو "اللغة" الإنجليزية وداخل تقاليد التحري لروايات جورج إليوت *George Eliot*، على سبيل المثال، والعلم الداروينى الذى أدرك الزمن والمسافة على نحو شديد الاختلاف"(٤٥). لاحظت شتاين فى "الشعر والنحو" أن الأمريكى يمكن أن يملأ تماما المسافة فى امتلاك حركته للزمن عبر إضافة أى شىء على نحو غير متوقع، ومع ذلك يحصل، داخل المسافة المتضمنة، على كل شىء قد نوى أن يحصل عليه. كمثال على تلك التلقائية الأمريكية المائزة وصفت تجربة "صبى فرنسى صغير.. سليل ابن أخ مدام ريكامبير". فى زيارته إلى الولايات المتحدة وجد فى البداية أن الأمريكيين "ليسوا مختلفين إلى حد كبير، عنا نحن معشر الفرنسيين، كما توقعت" ولكنه غير رأيه حينما رأى قطارا "يمر بسرعة هائلة" لقد لوحنا بالقبعة لسائق القطار الذي دق الجرس بلامبالاة كاملة دينج، دينج، دينج بتلك الطريقة التى يمكن أن يلعب بها أى أحد بشىء ما، قال: أعني أنه لم يفعل هذا بطريقة مهنية... لم يكن باستطاعة الفرنسى الشاب مع نسبه الصارم أن يتوافق مع لا مبالاة سائق القطار. إن ما يميز شتاين هو ذلك الحس بعدم تناسب هذا التصرف غريب الأطوار باعتباره "غير مهنى" *nonprofessional* لا باعتباره "تصرفا لا يليق بآداب المهنة" *unprofessional*، ما يميزها عن غيرها من التطوريين الصارمين مثل داروين وتوماس هكسلى *Thomas Huxley* بالإضافة إلى ضد التطوريين مثل لويس أجاسيز *Louis Agassiz*، ذلك الحس الذى تشاركت فيه مع إمرسون *Emerson*: "الذى ينأى بنفسه عن الأب والأم والزوجة والأخ حين تدعوه العبقرية"، والذى قرر أنه "سوف يكتب على عارضة صندوق بريد البيت، نزوة. إننى آمل فى النهاية أن يكون شيئا ما أفضل من نزوة، ولكننا

(45) Stein " The Gradual Making of The Making of Americans " , pp.160, 147, 161 (Emphasis added)

لا نستطيع أن نمضى اليوم فى الإيضاح". تختتم شتاين أمثولتها برباطة جأش شبيهة "ربما ترى الصلة ما بين ذلك وبين أحكامى بالفعل"(٤٦).

تقترح شتاين لتبرير تخلصها التدريجى من وهم علم القرن التاسع عشر فى "حروب قد رأيتها" (*Wars I have seen*) (١٩٤٥) أن:

"بالنسبة إلى أمثالنا الذين كانوا مهتمين بالعلم آنذاك... كان النشوء والارتقاء مثيرا كما كان اكتشاف أمريكا عبر كولومبس مثيرا بالضبط، وبالقدر نفسه الفتح ووضع الحدود، القدر نفسه تماما. أعنى بذلك أن اكتشاف أمريكا عبر الاستدلال ثم الكشف قد كشف عن عالم جديد وأغلق الدائرة فى الوقت نفسه، لم يعد هناك أى ما وراء، فعل النشوء والارتقاء الشىء نفسه؛ كشف عن تاريخ الإنسان، والحيوانات، والخضراوات والمعادن كلها ولكنه جعلهم محصورين فى الوقت نفسه، محصورين داخل دائرة أنه لا مزيد من الإثارة التي يولدها الإبداع"(٤٧).

تكمل تجربة الولادة الموصوفة هنا بالضبط تجربة إمرسون: "إننى على استعداد لأن أنقرض من الطبيعة، وأن أولد ثانية داخل أمريكا الجديدة هذه، عسيرة المنال، التى عثرت عليها فى الغرب".(٤٨)

---

(46) Stein " Poetry and Grammar " , pp.224-5; Raph Waldo Emerson " Self Reliance " . In Essays and Lectures (New York)1938), p.262.

(٤٧) Stein: Wars I Have Seen, p.61. وفيه تقول "لكي تؤمن بالعلم والتطور، يجب عليك أن تعرف ما الذي كان عليه العلم وما التطور الذي يمكن أن يحدث. كونك قد ولدت في القرن التاسع عشر ليو طبيعي بما يكفي لكي تعرف ماذا كان العلم. كان داروين لم يزل حيا. وكذلك هكسلي وأجاسيس وفوق كل شيء ثلاثتهم قد أحدثوا الفارق لما قبل وما بعد. (ص.٦١)، إن الأمر بالطبع لم يزل مسألة خصومة جديرة بالاعتبار، إلى أي مدى كانت نظرية داروين في النشوء والارتقاء آلية مثلها مثل نظريات أجاسيس وهكسلي، وكيف تعد تلك الجوانب مركزية لنظريته، إذا استعدنا الماضي القريب على الأقل، التي تبدو وكأنها تسمح بحيز ل "الاستثارة الإبداعية" والذي أصبح مركزيا لنظريات النشوء والارتقاء الأقرب عهدا بكثير.

(48) Ralph Waldo Emerson. Experience." Essays and Lectures. p.485 P: وانظر أيضا: Stanley Cavell "وهو عمل قيد النشر" This New Yet Unapproachable America (Albuquerque.1989).

إنه حس أمريكا غير الطبيعية هذه – أمريكا التى تفلت من أى شكل من أشكال الفهم القائم على افتراض خطية تاريخية صارمة، وإنما على تجربة الأمريكيين اليومية، أمريكا بوصفها كينونة مستمرة يعاد خلقها، ما تدعوه شتاين "الشيء الأمريكي بالضرورة"، فضاء الزمن، الذى هو "من الطبيعي أن يكون بالنسبة للأمريكيين دائما فى داخلهم بوصفه شيئا يتحركون داخله باستمرار"، وهى تفترض:

"فكر فى أى شيء؛ فى رعاة البقر، فى الأفلام، فى القصص البوليسية، فى أى شخص يذهب إلى أى مكان أو يبقى فى المنزل وهو أمريكى".[٤٩]

كيف تكتب الكتابة / سرد: شتاء ١٩٣٥

يرتد اكتشاف كولومبوس أمريكا، الذي ينطوي على الاستدلال بالإضافة إلى العثور إلى الماضى، واقعة تاريخية صرف، لكن اكتشاف أمريكا يحدث مرة بعد أخرى، من لحظة حاضرة إلى لحظة حاضرة. لقد قدمت جولة محاضرات شتاين على مدى ستة شهور فى الولايات المتحدة، مع اكتشافاتها اليومية لأمريكا ممكنة البلوغ على نحو مذهل، مثالا نموذجيا لهذه الظاهرة. إنها النمذجة ذاتها التى أكدتها فى "سيرة ذاتية لكل أحد" عام ١٩٣٦ (المنشورة فى ١٩٣٧) ترويها عن نفسها إذ تحاضر على مدار البلاد[٥٠]. نوعت النظام السائد لست محاضرات فى مناسبتين فقط فى

(49) Stein: The Gradual Making of The Making of Americans". pp.160-1. " .

(٥٠) بدأت شتاين محاضراتها فى نيويورك وبرينستون وشيكاغو ثم استمرت فى القاء محاضراتها عبر الغرب الأوسط الأمريكي والشمال الشرقي وتوجهت جنوبا في أوائل فبراير عائدة عن طريق نيو أورليانز، سانت لويس إلى شيكاغو. ثم إلى الجنوب الغربي ووصلت إلى كاليفورنيا في بداية الربيع، ويستشهد جيمس ميلو في سيرته الذاتية عن شتاين بخطاب من أليس توكلاس إلى و. بز روجرز، بتاريخ ١٨ نوفمبر ١٩٣٤، وفيه تضع توكلاس جدولا لعدة محاضرات في نيو إنجلاند في يناير " في ٧ في سبرينجفيلد، ٩ أمهرست، ١٠ نورث أمبتون، ١١ بيتسفيلد، ١٢ والينج فورد، ٢٥ ويسليان، ١٦ ساوث هادلى، ١٨ أشقففورد، ٢١ بروفيدنس، ٢٣ سبرينجفيلد؛ انظر: James R. Mellow, Charmed Circle: Gertrude (Stein & Company New York, 1974) p.608.

مخطوطها المعد مسبقا،. الأولى في خطبة ألقتها فى مدرسة كوايت فى كونيكتيكت فى يناير ١٩٣٥، وتم تسجيلها بواسطة الفونوغراف ونشرت بعدها بشهر فى كوآت مجازين ***choate literary magazine*** بعنوان: "كيف تكتب الكتابة" ***How Writing is Written***(٥١). قدمت الكلمة رواية محدثة مصفاة من "التأليف بوصفة إيضاحا" مصفاة من خلال "محاضرات من أمريكا" على نحو أكثر تعاقبا بكثير من محاضراتها المعدة مسبقا، وعلقت فى الاستهلال:

ما أريد أن أحدثكم عنه الليلة هو بالضبط الموضوع العام المتعلق بكيف تكتب الكتابة. إنه موضوع واسع ولكن بإمكان المرء أن يناقشه فى

(٥١) المخطوط المكتوب على الآلة الكاتبة في Yale Collection of American Literature لـ How Writing Is Written مدرج تحت نسخة من التقرير الاختزالى لمحاضرة Choate School في ١٢ يناير١٩٣٥، ويستشهد Richard Bridgman بالخطابات الموجودة في Yale Collection of American Literature والمرسلة من Dudley Fitts إلى شتاين، تفترض، على أية حال، أن التقرير ليس حرفيا. ويضيف فيتس، وقد لاحظ أنه في ١٨ يناير ١٩٣٥ أن المختزل "كانت لديه صعوبات" في اختزال الحديث، ويضيف في ٥ فبراير ١٩٣٥ أنه "كان عليه أن" يرمم "كما كبيرا من المحاضرة من ذاكرته... إنني آسف لأنه فاتني ما قد قلته برمته حول الاسم، ولكن النص كان محرفا تماما إلى درجة أنني لم أستطع أن أفعل أي شيء حياله" انظر Bridgman, Gertrude Stein in Pieces (New York, 1970) p.266. :
وفي مذكراته عن شتاين يصف و.ب.روجرز "فترات المناقشات" التي تتلو محاضراتها المعدّة مسبقا بوصفها كانت في الأغلب "الملمح الأكثر تشويقا لهذه المساءات [.] ... التي كانت أحيانا ما تدوم لساعة" في مثل تلك اللحظات كانت الآنسة شتاين تبدو في أفضل حالاتها. وبدلا من أن تبقى محاضرة تصبح محدثة فائقة وبدلا من كونها كاتبة مبهمة تصبح صوتا حيا وثريا ذا فطنة سريعة وطرافه، شخصية دافئة.
انظر Rogers, When This You See Remember Me . pp.138-9 :
وبالرغم من أن "كيف تكتب الكتابة" لم يكن مناقشة، فإن شتاين تسترجع في Everybody's Autobiography أنها قد تحدثت فقط في الصباح التالي مع الأولاد عما قد قالته في الأمسية السابقة_ وطريقة إلقائها التي اتسمت بكونها محدثة فائقة قد جعلتها تجري حوارات مطردة حول محور كتابتها في الشهرين اللذين قضتهما في أمريكا.

فسحة قصيرة من الزمن. بدايته هى ما على كل أحد أن يعرفه: إن أي أحد هو معاصر للفترة التي يعيش فيها.. كل هذا الحشد منكم بكامله هو معاصر كل إلى الآخر، والمهمة الكلية للكتابة هى سؤال العيش فى تلك المعاصرة.

بالإضافة إلى "سمة المعاصرة" هذه- "الشيء الذى ليس بإمكانك أن تتملص منه (و).... الشيء الجوهرى فى كل كتابة" افترضت شتاين أيضا أن "كل فترة من الزمن لديها حس بالزمن". الأشياء تتحرك بسرعة أكبر، أبطأ، أو على نحو أكثر اختلافا من جيل إلى آخر(٥٢). تحت تعليمات "محاولة أن أجعلك تفهم... أن كل كاتب معاصر عليه أن يكتشف ما هو حس الزمن الداخلي لمعاصرته"، أمدتنا بملخص لفظى واضح للأفكار الرئيسية فى "محاضرات فى أمريكا"، متضمنة حتى تشخيصا لنفسها- كما فعلت فى "الشعر والنحو"، بوصفها قد بلغت النقطة التى فيها: "لا فارق ضروريا بين الشعر والنثر" مضيفة، أنه لصالح هذه المعاصرة القصوى للحشود فإن "هذه بالضرورة هى المشكلة التى سيتوجب على جيلك أن يصارعها"(٥٣). على أية حال، ففى إقصاء نفسها من

---

(52) Stein, Everybody, Autobiogtraphy (1937:rpt. Cambridge, 1993) p.248; Stein, " How Writing Is Written " p.151.

(٥٣) Stein."How Writing Is Written p160" في هذا الكتاب تناقش شتاين، على التوالي، الكتابة الإنجليزية في علاقتها بالكتابة الأمريكية؛ العلاقة ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين، "عنصر علامات الترقيم في الكتابة، الحس الأمريكي بالحركة، النضال ما بين" حس الزمن الذي ينتمي فيه المرء لحشد أو لجيل و"الذاكرة التي تربيت عليها لمحاولة الحصول على" فورية حاضرة "في تكوين الأمريكيين" ومن ثم تمنح المظهر لمعرفة المرء بالزمن. وبدلا من جعلها قصة سردية فإن العلاقة ما بين تجاربها النفسية في هارفارد ومسعاها في "تكوين" ومسعاها لعمل وصفة لكل نوع من أنواع الوجود الإنساني.؛ وأسباب كتابتها لـ" القديسين الأربعة في ثلاثة فصول "ساكنة تقريبا static بقدر ما استطعت (لاحظت بالقرب من نهاية الحديث كلما كانت المسرحية ساكنة كلما كان أفضل): العلاقة ما بين فن التصوير والتكرار؛ حقيقة أن الفورية هي كانت "بعد" البورتريه الخاص بها كان شيئا ما "صورة فوتوغرافية مفردة لا تعطي وتشبه أكثر" صناعة السينما منها".
انظر: Stein, " How Writing Is Written ", pp.158,153-6,158-9.

الحلبة كى تفسح المجال لأولئك الملاكمين الصغار، بدأت شتاين تصبح إلى حد ما، مخادعة. وكما أوضحت فى عدولها الثانى في "محاضرات فى أمريكا" فقد كانت لاتزال تسعى في مجموعة المحاضرات الأربعة التى ألقتها بعد ذلك الشتاء فى جامعة شيكاغو، فى موضوع "ما الذى قد أصبح عليه السرد الآن؟" إلى أن تعبر عن التأليف المعاصر فى كتابتها ذاتها، ولم تكن بالقطع، تعتبر نفسها رفاتا من رفات الماضى.(٥٤)

لقد أقرت شتاين فى "الشعر والنحو" أنها قد وجدت أن السرد "مشكلة"، وفى الوقت الذى عادت فيه إلى شيكاغو فى أوائل مارس، كانت قد أعدت نفسها للانكباب على مشاغلها(٥٥). ومن المفيد أن نمعن النظر فى محاضرات شتاين عبر نظام متسلسل زمنيا بدقة، كما فعلت هنا، ذلك لأنها منذ البداية إلى النهاية قد طرحت قضية التعاقب على نحو متواصل، عائدة "مرة تلو الأخرى" إلى الموضوع نفسه. لقد عملت، مثلها مثل العديد من كُتاب تلك الفترة، على إحداث الفوضى فى حس التكشف الخطى للزمن فى كتابتها. وهو هدف قد أرجعته إلى تمايز القرن العشرين، وتمايز المعنى الأمريكى للتأليف. افترضت فى "كيف تكتب الكتابة" "كان القرن التاسع عشر تقريبا قرن الإنسان الإنجليزى. وإن مناهجهم، كما هم أنفسهم، فى أسوأ لحظاتها، دعنا نقول إنه ضرب من التخبط حيث يبدأون من غاية ما ويأملون فى أن ينتهوا إلى غاية أخرى"(٥٦). ثم فصلت في شيكاغو:

---

(54) Gertrude Stein, Narration (Chicago, 1935), p.17.

(٥٥) لاحظت شتاين في "الشعر و النحو" إنني غالبا ما أتعجب كيف يتأتي لي أن أعرف أبدا كل ما على أن أعرفه عن السرد. إن السرد مشكلة بالنسبة إلى. إنني قلقة بشأنه إلى حد لا بأس به هذه الأيام ولن أكتب أو أحاضر عنه حتى الآن، لأنني لم أزل قلقة للغاية منه، قلقة من معرفة ما هو وكيف هو وأين هو وما الذي سيكون عليه وما هو عليه.
انظر: Stein, Poetry and Grammar", p.32.

(56) Stein, " How Writing Is Written " , p.152.

حينما يعتاد المرء أن يفكر فى السرد، فإن المرء يقصد به حكيا عما يحدث فى لحظات متعاقبة لحدوثه، وتعتمد سمة الحكى على اقتناع المرء الذى يحكى أن هناك تعاقبا متمايزا فى الحدوث، شىء ما حدث بعد شىء آخر، وطالما أن هذا قد حدث فى حال تعاقب كان الاقتناع عميقا لدى أي شخص، من ثم ليس هناك أى اختلاف حقا سواء بدأ أى حد من البداية، أو من المنتصف، أو من النهاية فطالما أن السرد كان حكيا متعاقبا للأمور التى تحدث على نحو متصاعد فليس هناك، بالفعل، أى اختلاف أين كنت، وفى أية لحظة كنت مثار ما يحدث، طالما أن الجزء المهم لحكى أى شىء هو الاقتناع بأن كل شىء يحدث على نحو تصاعدى.

أضافت شتاين "غير أننا الآن" وهذا منبع الطبيعة المشوشة للسرد بوصفه "شيئا معاصرا" قد غيرنا كل ما نعتقده بالفعل، نحن الآن لا نعرف حقا أن كل شىء يحدث على نحو تصاعدي(٥٧). على النقيض من التدرج الكلى للقرن التاسع عشر، المنتج النهائى عن العملية المؤقتة المنظمة المتواصلة فحسب، أخذ القرن العشرين كله شكل العملية المتواصلة، التى تبعاً لشتاين قد تضمنت "شعور الحركة" دون حس التعاقب أو الوقائع التى تتبع الواحدة الأخرى فى نظام محدد(٥٨). كان كل جزء مدركا بوصفه جزءا من الكل، لا بوصفه قطعة قابلة للانفصال. ولقد قدمت شتاين فى كل من "كيف تكتب الكتابة" و"السرد" سلوك الجنود الأمريكيين فى الحرب العالمية مثالاً لتلك الحركة غير المتصاعدة: "واقفون، واقفون ولا يفعلون شيئا، واقفون لوقت طويل، لا يتكلمون حتى، بل يقفون فحسب، يراقبهم السكان الفرنسيون كلهم وشعورهم هو شعور السكان كلهم أن الجندى الأمريكى واقف هناك، ولا يفعل شيئاً يؤثر فيهم الجندى الأمريكى لا كأى جندى آخر بإمكانه أن

(57) Stein, Narration, p.17.
(58) Stein, " How Writing Is Written ", pp.152-4,157.

يحدث تأثيرا من خلال عمل أى شيء(٥٩). بناء على ذلك، كما أدركت شتاين، فحينما يتحدث الفرنسيون كل إلى الآخر حول ما يحدث من حولهم فإن "سمة حكيهم" لم يعد بإمكانها أن "تعتمد على اقتناع المرء إذ يحكى، أن هناك تعاقبا متمايزا فى الحدوث. على النقيض من ذلك، إن الذى يحرك العوام منقذي العاطفة الآن هو غياب الحركة المتعاقبة، حقيقة أن "جندى المشاة متوسط العمر"– بدلاً من اتباع الأوامر على نحو مفرط– خاصة فى زمن الحرب ربما يكون من المتوقع أن يقف على ناصية الشارع لا يفعل شيئا، قائلا فقط، فى نهاية عدم فعله شيئا: "أظن أننى سأعود إلى بلدى"(٦٠). إن لامبالاة الأمريكى النمطية بالتعاقب، جنبا إلى جنب اهتمام الفرنسى المكتسب حديثا (إن لم يكن قد أصبح قناعة بعد) بغياب التعاقب، وكما وضعتها شتاين فى "سيرة ذاتية لكل أحد" تحت عنوان "أمركة أوروبا" قد شملت الاختلاف، كما افترضت فى شيكاغو، "بين ما كان عليه السرد وما هو عليه الآن"(٦١).

فى كل محاضرة من محاضراتها الأربع، خبرت شتاين جانبا مختلفا من هذه النقلة "السرد المتعاقب كما كانت الكتابة كلها لعدة مئات لا بأس بها من السنين" إلى الوضع الحالى للسرد: أولاً: بلغة الطرائق المختلفة التى "يحكى بها الإنجليز والأمريكيون قصتهم بالإنجليزية"، ثانيا، فيما يتعلق بالنثر والشعر، ثالثا: فيما يتعلق بالتاريخ و بتاريخ الصحافة على وجه الخصوص، رابعا: فيما يتعلق بما وصفته شتاين "عبء" المؤرخ، بمعنى، فشل التاريخ فى تكرار نفسه، وبلغة الاختلافات الرئيسية ما بين الكتابة وإلقاء المحاضرات.

---

(59) Stein. Narration. pp.19-20.
(60) Stein. " how Writing Is Written " . p.157.
(61) Stein. Everybody<s Autobiography. p.245 ; Stein Narration . p.20 .

يبدو السرد فى كتاب مثل "سيرة ذاتية لأليس. ب. توكلاس"(٦٢) كأنه يقدم سردا تقليديا نسبيا من خلال شيء يتبعه شيء آخر، فى هذه الحالة، نجح "السرد المتعاقب" عن طريق "السرد غير المتعاقب"، بالرغم من أن الأمور مرة أخرى فى "السيرة الذاتية" لم تكن مشجعة عامة. وتنبه شتاين، بالفعل، فى بداية المحاضرة الثانية، مستمعيها، كما تنبه نفسها إلى التضارب الجوهرى ما بين "الاقتناع أن أى شيء، أن كل شيء يحدث على نحو تصاعدى" وبين التجربة المعاصرة :"ليس من المعروف حقيقة أن أى شيء يحدث على نحو تصاعدى". وتتساءل شتاين: ألا يعنى حكى أى شيء فى حاجة لأن يحكى الآن عبر أى شخص هو اقتطاع من كل شيء؟ لا، لأنه لا يوجد ما يقتطع منه. وفكرة أن المذهب الشكى المتعلق بالطبيعة التصاعدية للتجربة تجعل من المستحيل على المرء أن يخطط حركة متعاقبة من سلوك تفكير قديم إلى سلوك تفكير جديد هى ذاتها نتاج للقناعة القديمة. فقط فى سياق القناعة الأصيلة للتصاعد مفهوم تماما أن يوجد ذلك الإصرار. على أن هناك بالفعل شيئاً "يمكن أن يقتطع من شيء" قد تطور منه المرء وللسبب نفسه فإن لديه القدرة على أن يكبته.

تسأل شتاين، وقد أعطت لعمل المؤرخ بالضرورة منظورا غير معاصر، فى محاضرتها الأخيرة "كيف يمكن للتاريخ أن يكون" كتابة ما هو أدب، بالإضافة إلى ذلك، ويتواءم السؤال نفسه مع محاضراتها "كيف يمكن لمؤرخ، أن يكون منطويا، وربما خصوصا؛ على كاتب يحكى قصة كتابتها هى ذاتها":

---

(٦٢) Stein, Narration, pp.20,6,58 وحول وصف تحليل شتاين للصحافة المعاصرة والتأريخ انظر مقالي: Gertrude Stein Shipwrecked in Bohemia: Making Ends Meet in The Autobiography and After, Southwest Review, Winter 1992,pp.12-33.

إن من يعرف كل شيء يعرف حقًا كل شيء كان يحدث حقيقة، كيف تأتى له (لها) ذلك الشعور بأن الوجود الوحيد الذى يصفه الرجل (تصفه المرأة) هو ذلك الذى أعطى له أو (لها). كيف يمكنه (يمكنها) أن يحوز ذلك الشعور، إذا لم يستطع (تستطع) من ثم أن يحوز الإدراك بينما في عملية الكتابة المستمرة، حيث الكتابة؛ الكتابة التي هي كتابة بالفعل تستسلم حقًا لكتابة المرء(٦٣).

لقد قامت شتاين حقا بعمل شيء مثل هذا نفسه فى "سيرة ذاتية" ما جعل منها السيرة الذاتية لأليس. ب. توكلاس، جعلتها تؤدي دورا، جعلتها إدراكا بواسطته لم تكن الكتابة لتوجد من قبل قط.(٦٤)

لا أحد من قبلها قد كتب مؤلفا من سيرة ذاتية بضمير الغائب و/ سيرة بضمير المتكلم، غير أن ما هو على الدرجة نفسها من الأهمية أن هذا الشكل الهجين قد مكن القارئ من أن يختبر فهم شتاين نفسها لـ"الفورية" بمعنى إدراكها في كل جملة أنها كانت تكتب عن نفسها بضمير الغائب وعن توكلاس بضمير المتكلم.(٦٥) هنا يتطابق فهم القارئ مع فهم الكاتب نفسه

---

(٦٣) تضيف شتاين "هل هناك إيداع شخص ما ليس له وجود إلا عند المؤرخ في لحظة كينونة الكتابة كتابة وإدراك هذه الكينونة بوصفها كتابة لحظة الكتابة.. المؤرخ ملزم أن يكون معه كل المتفرجين الذين قد عرفوا كل شخص يكتب عنه إنه أمر أسوأ من النواح على جثث الموتى من الجنود في لايجلون L.Aiglon، انظر: Stein, " Narration, p.61 والعنوان يشير إلى مسرحية: Edmund Rostands. L.Aiglon فرخ العقاب) مشيرا إلى ابن نابليون، دوق Reichstadt والتي عرضت أولا في مارس ١٩٠٠ وقامت ببطولتها سارة برنار، وقد أسندت شركة إنتاج نيويورك فيما بعد في ذلك العام بطولة دور الدوق إلى انظر: L.Aiglon: A Play in Six Acts (New York 1900).

(64) Stein, Narration. p.62.

(٦٥) بالإضافة إلى استخدامها، المستشهد به فيما تقدم، لمصطلح "الفورية" في " How Writing is Written" تستخدم شتاين أيضا المصطلح في Narration في وصف كتاب Bowswell: Life of Johnson: " بواسطة الكثافة التي يغمر بها نفسه في فورية جونسون، فإنها تفترض أن Bowswell " قد حقق إدراكا كالذي حققه جونسون نفسه" انظر: Stein, Narration, p.60

للأمر، وبمثل هذا يصبح كاتب السيرة الذاتية إبدعا لشتاين، موجودا بوصفه وظيفة لتعرف الذات التى تظهر فى فعل الكتابة. بإمكان القارئ أن "يشعر بالكتابة"، كما شعرت شتاين نفسها فى عملية كتابة "السيرة الذاتية"، والمعرفة المباشرة لضمير المتكلم هي بذلك ناقلة للمعرفة ومتغلبة على انتقادات جيمس القاسية.

لخصت شتاين آخر محاضراتها الأمريكية بتأكيد ضرورة إمكانية أن تؤلف الكتابة التى هى "كتابة حقًا" فى شكل التاريخ، بوصفها قصة بوليسية "من المجرم؟".

إننى واثقة، واثقة للغاية، بل أكثر من واثقة للغاية أن هذا من الممكن أن يتحقق. إننى أعرف جيدًا أسباب أنه لم يتحقق، ولو أنه إذا كان غير ممكن أن يتحقق، فغير ممكن أن يتحقق سوف يكون مشوقًا للغاية أكثر من أى شىء آخر إذا كان بمقدوره أن يتحقق حتى إذا لم يكن باستطاعته أن يتحقق. [لذا] ربما لن يعيد التاريخ نفسه وسوف يكون شيئا يتحقق.(٦٦)

تبدو فكرة أن التاريخ الذى "يشغل نفسه بما يحدث من وقت إلى آخر" قد يصل إلى نهاية ما (إلى أن يتحقق) ومن ثم "لا يكرر نفسه" ملائمة على نحو خاص لخلاصة سلسلة من المحاضرات تم تصميمها بحيث تثير الشك فى الافتراضات العتيقة فيما يتعلق بطبيعة الزمن.(٦٧)

كانت شتاين بعد "صناعة الأمريكيين" قد اكتفت بالفعل من التاريخ على الأقل من الشكل الذى أخذه فى القرن التاسع عشر، لقد مكنتها القطيعة مع النماذج الخطية للزمن وللتأليف من حل مشكلة كيف يتم الانتقال من المعرفة الوصفية إلى معرفة التعارف، من المعرفة "المكتسبة"، إذا جاز القول،

(66) Ibid.,p62.
(67) Ibid.,p30.

بواسطة الذاكرة، إلى المعرفة التى تنطوى على "حس بالفورى"[٦٨] ولقد كان حلها فى تجنب تصور القرن التاسع عشر عن المعرفة بالكلية، بوصفها تجميعًا لقطع منفصلة متميزة كأزرار فى قميص أو كلمات ذات معان ثابتة، تعقب إحداها الأخرى بصرامة تبعًا لقواعد النحو وإلى أن تستبدل بها فكرة "الكل (يات) المشيدة من أجزائها "براعم واهنة" وكلمات "تحيا بسعادة وصور" تشعر بنفسها منفعلة كما لو كانت أى مكان أو أى شىء.[٦٩]

أمريكي وفرنسى/ "ما الروائع": شتاء ١٩٣٦

بعدها بعام، فى فبراير ١٩٣٦، عادت شتاين لزيارة أكسفورد وكمبريدج لتلقى محاضرتين أخريين. عالجت فى هذه المحاضرات محاور كانت قد أثيرت على نحو موجز فى "السرد" وتوبعت بالتالى فى "التاريخ الجغرافى لأمريكا" أو "الصلة بين الطبيعة الإنسانية والعقل الإنسانى". (*The Geographical History of America Or The Relation Between Human Nature and the Human Mind*).

بالنسبة إلى شتاين فإن الطبيعة الإنسانية فى عمقها هى وظيفة هوية شُيدت عبر الزمن وفى مصطلحات زمنية: "إنك تعرف من أنت لأنك والآخرين تتذكرون شيئا ما عن أنفسكم"، على النقيض "أينما تكون بصدد فعل شىء ما فأنت بالضرورة لست ذاك: النشاط الإنسانى لا يمكن أن يكون مفهومًا بالاقتصار على مصطلحات الطبيعة الإنسانية[٧٠]. أذعنت شتاين، مثلها مثل العديد من الكُتاب المحدثين، لرؤية أصحاب المذهب الطبيعى المتعلقة بالقوى التى لا ترحم والتى تقرر مصير كل حركة أو عاطفة. على خلاف إليوت،

(68) Stein" How Writing Is Written " . p.155.
(69) Stein. Narration. pp.12-13.10.
(70) Stein. " What are Master- Pieces And Why Are Three So Few Of Them. in What Are Master-pieces. pp.83-4.

على أية حال، فإنها لم تستبدل بأيديولوجيا التطور أيـديولوجيا الفقـد؛ ولـم تستبدل بها، كما فعل ييتس، حس الدائرية الصارمة للتاريخ. وبينمـا كانـت كتابتها المبكرة ذات صبغة أصحاب المذهب الطبيعى، على وجـه العمـوم، على المرء أن يمعن النظر فى *Q.E.D* بتفسيره الهندسى للعلاقات الإنسانية، والمخطط ذى الصبغة الحتمية لـ *Melanchta* وتأكيد "الطبيعـة الـصميمة" لـ (صناعة الأمريكيين)- فى "أمريكى وفرنسى" و"ما الروائع" تؤكـد تلـك الجوانب لكتابتها التى تنقل [كتابتها] من إملاءات المكان والزمن. بالرغم من أنها قد تبدو وكأنها تعيد الاعتبار لمذهب مثالى ذى سمت قديم، فإن تأكيـدها على العقل الإنسانى قد يعزز ظاهريا هذا الانطباع، لكنها فى الحقيقة لم تفعل شيئا من هذا النوع. بدلاً من ذلك، تستبدل بثنائية الوظيفة ثنائيـة الجـوهر الديكارتية، ليست الكتابة أقل من "العقل الإنسانى"، إنها نشاط وليست جوهرا، وكلاهما بتعبير جيمس "قد صنع من المادة الخام نفسها كما صنعت الأشياء". فى "أمريكى وفرنسى" توضح شتاين فيما يتعلق بما منحته لها بـاريس مـن إطار ملائم للغاية لكى تكتب متشبثة بتماثل الفضاء والزمن، لما اصـطلحت على تسميته "رومانسية". كأن هناك طريقتين فقط يمكن أن يضع المرء نفسه فضائيا فى علاقة بالمكان الذى يشعر فيه المرء بقهر المسافة أو الأجنبية، إما "بأن يدنى المسافة قربا" (كما ينتج عن "المغامرة") أو "عبر حيازة مـا هـو حيث يوجد الذي ليس موجودا حيث تقيم" (الذى ينتج عن الرومانسية)، هكذا يمكن للمرء أن يضع نفسه مؤقتا فـى وسـائط سـواء كانـت "تاريخيـة" أو "رومانسية". تؤكد شتاين أن هناك دائما رومانسية وهناك دائمـا تـاريخ، بالرغم من الحس المعاصر للأشخاص أو للأماكن التي كانـت رومانتيكيـة بالضبط وللتاريخ الذي اختلف عبر الزمن. كما اقترحت "إذا كانت إنجلتـرا بالنسبة إلينا نحن الأمريكيين تاريخية وفرنسا رومانتيكية، فإن هذا بسبب أن الأمريكيين والإنجليز تمكنوا من أن يتطوروا معا إلى حـد مـا، وهكـذا...

لديهم حس مشترك بالزمن"، بمعنى "ماض وحاضر ومستقبل معـــا". التغيـــر المفاجئ كان "أن العيش فى إنجلترا" لم "يحرر الأمريكيين بالطريقة التى فعلها بالضبط العيش فى فرنسا" "لأن الفرنسيين والأمريكيين" افتقرا "إلـــى حـــس المضى معا" ومن ثم افتقرا إلى حس التاريخ المشترك، إلى "حـــس زمنـــى" مشترك. فقط عبر العيش مع آخر كامل، آخر رومانسى مغاير، يقيم هنـــاك حيث المرء "في المكان" بمعنى، العيش فى هذا المكان الذى بالرغم من ذلك يبقى منفصلا عن المرء "الحرية فى ذات المرء". الإطار الرومانتيكى تبعـــا لشتاين هو هناك، لكنه لا يستمر، ليس لديه زمن، إنه لا ماض ولا حاضـــر ولا مستقبل. نتاجا لذلك فهو يمنح بيئة ملائمة للنشاط الإبداعى خاصة لأنـــه ليس هناك أى شيء يحتاجه المرء لكى يبدع أكثر من أن يكون فى مقـــدوره أن يعتبر نفسه على نحو رومانتيكى حرا، ذات مبدعة مستقلة أكثر من كونه وجودا تاريخيا مكررا.

إنه بالقطع أسهل أن تحيا فى "الحاضر الفعلى الكامل" فى قلب مدنيـــة ليس لديها ما تقدمه لك أكثر من أن تحيا فى جماعة، تكون فيها عرضة لأن تشوش مدنيتك الخاصة للغاية"(٧١) من ثم، أمدت الإقامة فى بـــاريس شـــتاين ببيئة، "لم تحتك بها" بألفة، من ثم صلحت بسهولة بوصـــفها "مدنيـــة ثانيـــة" بالنسبة إليها فى "عملها بوصفها مبدعة". إذ قامت بهـــذا بتفـــسير تجربتهـــا الخاصة، انتقلت شتاين بعدها فى محاضرتها لتفترض أن الكتابة قـــد تـــؤدى دورها فى ذاتها بوصفها طرائق لتعارف المرء على مدنيـــة بديلـــة، حينمـــا تبرهن قابلية التنقل بين الثقافات وحتى معرفة الثقافات الأخرى أنها صـــعبة أو مستحيلة. وافترضت، تعليقا على العزل النسبى لـــ"المدنيات البدائيـــة"، أن "السبب فى هذا أنه كان لديهم دائما لغة خاصة يكتبونها غيـــر اللغـــة التـــى يتكلّمون بها" و"أن الكاتب لم يكن بمقدوره أن يكتب إلا إذا امتلك المدنيتين فى

(71) Stein . An American and France " pp.62-4, 63-5,62-3.

حالة تواصل الأولى التى كانها والأخرى التى كانت هناك خارجه" إيحاء بأن الإبداع قد تطلب "نقيض" الكتابة والحديث، وبناء على ذلك "الشىء المكتوب" ليس فى استطاعته أن يتطابق مع "الشىء المتحدث به". ظلت شتاين تعود إلى هم وضع محاضراتها ذاتها الذى طاردها منذ "التأليف بوصفه إيـضاحا"(٧٢) بالرغم من أنها كانت مؤخرًا فقط قد بدأت تتحدث بوضوح عن عدم ملاءمة صيغة إلقاء المحاضرات لتوصيل الإحـساس بالكتابـة" {ذلـك الإحـساس} الضرورى لممارستها التأليف. لقد اعترفت بالفعل فى الفقـرة الاسـتهلالية لـ "التكوين التدريجى لتكوين الأمريكيين"، بحرص، إن لم يكن بـصراحة تامة، بالتناقض الذى شعرت به: أعلنت "إننى فى طريقى لأن أقرأ مـا قـد كتبته ليُقرأ لأنه بشكل عام، من السهل، إن لم يكن من الأفضل، أن تقرأ ما قد كتب أكثر من أن تقول ما لم يكن قد كتب"(٧٣) كان هذا المقياس الضئيل الذى أخذت منه موقفًا ملتبسًا هو الفارق ما بين التحدث "قول ما لم يكتب" وقراءة شىء ما جهرًا كُتب بقصد قراءته جهرًا. أين يكمن الاختلاف إذا كانت هـذه الكتابة نفسها قد صيغت على غرار الحديث؟

---

(٧٢) تمضي الفقرة "في المدنيات القديمة حينما كان كل شخص مبدعا كاتبا كان أو رساما، وكـان ينتمي لمدنيته هو، ولا يمكنه أن يعرف غيرها، لأنه محتم عليه لكي يعرف أخرى قد صـنعت من أجله كان واحدا من الأشياء التي وجدت بالحتم لغة التي كعضو من أعضاء مدنيته لم توجد له". هذا حقيقي جدا جدا السبب لماذا كان لديهم لغة خاصة ليكتبوها والتـي لـم تكـن اللغـة المتكلمة، الآن يعتبر على وجه العموم أن ذلك كان بسبب ضرورة الدين والأسـطورة ولكـن فعليا لا يمكن للكاتب أن يكتب إلا إذا كان يحوز مدنيتين يشتبكان معا واحدة كانها، والأخـري كانت خارجه، والإبداع هو التعارض بين كل واحدة منهما والأخرى. هذا شيق للغاية، وحقيقي جدا حقا، الشيء المكتوب ليس هو المتكلم والشيء المكتوب موجود هنـاك لأن الكتابـة التـي كانت في المدنية القديمة كانت شيئا معه لم يكن هناك وجود لأي شيء حقيقة بمعنـي إننـي لا أخضع لأي لغة متكلمة سواء كانت لغة أم أو أجنبية) لأنها قد وجدت هناك وبقيت هناك وكتابة واحدة تربط ذلك مع نفسه فقط عبر الإبداع. هذا ما هو الرومانس ولكنه ليس ما عليه التـاريخ انظر: Stein . " An American and France " . pp.64.63.65.

(73) Stein. " The Gradual Making of The Making of Americans ". p.135.

كان هذا الاختلاف حاسما بالنسبة إلى شتاين، إذا أخذنا فى الاعتبار إصرارها على أن "التحدث ليس له شأن بالإبداع" كما صاغت الأمر فى محاضرتها الوداعية "ما الروائع ولماذا يوجد القليل جدًا منها؟" ***What Are Master-piecec And Why Are There So Few Of Them***(٧٤)

تفترض المحادثة الحضور المتزامن لكل من المتكلم والمستمع، بينما تتطلب "القدرة الإبداعية الأصيلة" حسًا من اكتفاء الذات الفردى.(٧٥) تفتتح المحاضرة: إننى كنت تقريبًا على وشك أن أتحدث عن هذا لا على أن أكتبه أو أقرأه، لأن كل المحاضرات التى كتبتها وقرأتها فى أمريكا قد طبعت وبالرغم من أنه من الممكن بالنسبة إليكم أن يكونوا قد قرئوا كما لو كانوا لم يطبعوا بعد ما دام أن هناك شيئًا حول ما تمت كتابته وتم نشره لم يعد يجعله ملكية خاصة لمن كتبه ومن ثم فلم يعد هناك مبرر لأن يصبح من حق الكاتب أكثر من أى شخص آخر أن يجهر به ومن ثم لا يفعل المرء ذلك(٧٦).

كان بمقدور شتاين فى "ما الروائع" أن تفهم وأن تستمتع حتى بالثنائية ما بين الكتابة والتكلم، حتى وإن لم تحلها. حينما أعلنت "أنني فى سبيلى لأن أتحدث إليكم ولكن من المستحيل فعليًا أن نتحدث عن الروائع". فإن (***non sequitur***)؟ يثير قضية النشاط الفعلى الذى يتطلبه منها إلقاء المحاضرات، بمعنى، جعل الكتابة تبدو وكأنها تحدث. لم يكن فى مقدورها أن

---

(74) Stein, " What Are Master- Pieces", p.48.

(٧٥) كما أشارت شتاين باستياء (بتهكم) في ١٩٣٠ "القدرة الإبداعية الأصيلة" هي الخاصية التي تمنح جائزة Guggenheim من أجلها.

انظر: Stein" Genuine Creative Ability " . A Primer For The Gradual Understanding of Gertrude Stein. ed. Robert Bartlett Hass (Los Angeles , 1971) p .104.

(76) Stein. " What Are Master- Pieces" . pp.83-4.

تتحدث "إلى" مستمعيها لأنه لم يكن فى مقدورها أن تتحدث "عن" محورها. إن الطريقة الوحيدة حقًا التى كان بإمكانها عبرها أن تقول أى شىء عن الروائع كانت إقناع مستمعيها بأنه ليس هناك ما يقال. لم يكن الحديث ليكفى فيما يتعلق بهذا المحور خاصة لأن الكلام يفترض أن لدى المرء مادة هى موضوع وجمهور، وهذا الافتراض تحديدًا هو ما لا تحتاج إليه الروائع مثلها مثل "العقل الإنسانى" كما كانت قد افترضت فى "التاريخ الجغرافى لأمريكا":

العقل الإنسانى هو العقل الذى يكتب ما يمكن أن يقرأه العقل الإنسانى، قبله بسنوات أو بعده بسنوات، آلاف السنين أو لا سنوات ليس هناك فارق.... والكتابة التى لا يتألف منها العقل الإنسانى فى الرسائل والوقائع تؤلف فقط تدوين ما تمت كتابته[٧٧].

فى المحاضرات الأمريكية كانت قد وجدت نفسها، نمطيا، منقسمة ما بين قول شىء وفعل آخر، ما بين الكتابة التى شغلت بها والتحدث الذى كان وسيطها؛ لكن الطريقة الوحيدة التى أطلعت بها مستمعيها على "ما الروائع" كانت عبر جعلهم يدركون أن محاضرتها كانت هى ذاتها كتابة لا محض حديث. كان تصميم المحاضرة ملائما تمامًا لتعارف جمهور المرء على كيف يمكن أن يصبح الشىء، على سبيل المثال، كيف تمكنت شتاين من أن تجعل باريس موطنًا لها، كيف تأتى لها أن تكتب، كما فعلت– ولكنها لم تكن مصممة بحيث يتعرف أى أحد عن "ما" يقتضى ضمنًا إبداع شىء ما، بمعزل عن العملية التاريخية المتطورة. لم تكن هذه معرفة حول أى شىء

(٧٧) Gertrude Stein, The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind (New York, 1936) p.8o، وفي الفقرة نفسها تميز شتاين ما بين شكلين من أشكال الكتابة: "كل الكتابة التي لها علاقة بالوقائع ينبغي أن تكتب مرة بعد أخري" طالما أنها تصبح مهجورة حينما تتغير الظروف– " ولكن الكتابة التى لها علاقة بالكتابة ينبغي أن تكتب ثانية.

ومن ثم لم يكن فى مقدورها أن تأخذ شكل وصف تاريخي، فعلى للتذكر. هكذا، حذرت فى "ما الروائع" أن "معرفة الذات مرعبة تلك التى تتطلب من المرء أن يطلق العنان لعواطفه".(٧٨)

كانت شتاين قد كتبت بعد شهور من إصدار "الجغرافيا والألعاب" (المسرحيات) وقبل كتابة "التأليف بوصفه إيضاحًا" بعدة سنوات "إن الغربلة ضرورة، ليست غربلة المرء ذاته والآخرين من كل الجوانب ملمحًا ضروريًا للطبيعة الإنسانية ولكن الطبيعة الإنسانية نفسها كانت نتاجًا لمثل هذه الغربلة ولو أن الحقيقة المحض لهذه الضرورة لم تكن تتطلب من المرء أن يهجر "المذهب الفردى" جنبا إلى جنب قناعة أن وجود العقل الإنسانى كان، على المستوى الوظيفى على الأقل، متمايزًا عن الطبيعة الإنسانية، عبر اختزال الأفراد "نقديًا" إلى روايات تتعلق بـ "تقييمهم". ولا يتطلب من المرء أن يهجر النقد. الناقد بوصفه ناقدًا قد يدفع إلى أن يعتبر أفعال الإبداع أفعالاً للبناء، المعاصرة بوصفها تاريخية، نبذ الكتابة بوصفها نوعًا من الأشياء التى يمكن أن يتحدث عنها المرء، ولو أن المرء لن يكون متقاعسًا طالما أنه قد أدرك أن هذا هو ما يفعله المرء، أن "أولئك الذين يشغلون أنفسهم بالأمور الجمالية نقديًا وإبداعيًا هم على الأرجح أجيال متعددة فيما وراء وجودهم هم أنفسهم"(٧٩). حتى إذا كان الأمر كذلك، يخوض المرء المخاطرة، بأن يلحق بفعل الكتابة، بأن يقنع المرء نفسه بأنه فعليًا قد "أدرك نقديًا موضوع المرء".

---

(٧٨) Stein, " What Are Master- Pieces", p.92 .. أستخدم هنا التعبير "... يطلق المرء العنان لعواطفه "من وصف شتاين في تجربة ما قبل التخرج في معمل علم النفس في جامعة هارفارد من" عادة قمع المرء لذاته، الوعي بالذات المكثف، الخوف ... من "إطلاق المرء العنان لعواطفه" هذا عنصر شديد البروز في الشخصية الإنجليزية الجديدة انظر: Gertrude Stein and Leon Solomons. Motor Automatism (New York, 1969) p.31..

(79) "Gertrude Stein" Thoughts on an American Contemporary Feeling. Reflections on the Atomic Bomb, p.160.

بناء على ذلك، يمكن أن يقال إن محاضرات شتاين قدمت، من بين أشياء أخرى، نقدًا ذا حدين للنقد الأدبى، أداءً بارعا لنقد الذات ووظف كفعل نموذجى لإبداع الذات بالأداة نفسها. مثل القول المأثور لبوسويل جونسون، الذى لاحظت فى محاضراتها الختامية عن السرد أنه "يقول تلك الأشياء كما لو كان يكتب تلك الأشياء، بمعنى إدراك الشىء بينما الشىء ينجز تعبيرًا" هنا النقد الأدبى المبدع والقاسى فى الوقت نفسه.(٨٠)

كانت الدلالة الاستهلالية لمحاضرات شتاين، كما افترضت، ثنائية الوجه، فى المقام الأول، فحينما ظهر "التأليف بوصفه إيضاحا" فى منتصف عقد العشرينيات فإنه قد أدى دوره بوصفه نقطة لم الشعث للنقد الجديد الذى نصب نفسه ضد التاريخانية السائدة فى الدراسة الأكاديمية والذى ظل مركزيًا بالنسبة إلى نقد إليوت وفرجينيا وولف. التأليف بوصفه إيضاحًا، لا التوضيح التاريخى: هذا المنظور قد أعطى للعملية الأكثر أهمية للنقد الجديد الوليد "للشعر الحداثى" شكلاً وجوهرًا (١٩٢٧) لرايدينج وجراف و"سبعة أنماط من الغموض" (١٩٣٠) لإمبسون، فى الوقت نفسه قدم "التأليف بوصفه إيضاحًا" لكُتاب مثل ويليام وصفًا للإبداعية ولكتابة حديثة بدت أكثر قربًا من تجربتهم من ذلك الوصف الأكثر أكاديمية، إن لم يكن أقل اهتمامًا بالذات كما قدمه إليوت. ولقد بنيت محاضرات شتاين اللاحقة على الأسس التى تم تخطيطها فى هذا المسعى الأول، إذ عادت مرة تلو الأخرى إلى قضايا الزمنية والكتابة. ولم يقدم "التأليف بوصفه إيضاحًا" أساسا جوهريا لها فحسب، بل عاد إليه الشاعر روبرت دونكان (*Robert Duncan*) فى تأليف مقاله المهم:

---

(80) Stein " Narration " p.60.

"طقوس المشاركة" (*Rites of Participation*) فى منتصف عقد الستينيات، كما فعل رايدينج قبله بأربعين سنة.[٨١] وبالرغم من أن شتاين قد أعدت محاضراتها من أجل الإلقاء الأكاديمى، فإنها، على نحو استثنائى، كانت متحررة من شراك التعليم الأكاديمى أو المعرفة- حول. بدلاً من ذلك، فلقد افترضت أن طالب الجامعة المبتدئ لا يقل عن عقائل المجتمع، معد بالكامل لتلقى التدريب على غوامض تأليف الطليعة. وإذا كان هذا يعنى أن فحوى نقدها قد سرى فى اتجاه مضاد للاتجاه السائد لمعرفة التخصص ومعرفة المتخصصين المتزايدة، فقد عنى أيضًا أن عملا مثل "محاضرات فى أمريكا" أمكن أن يستخدم فى أواخر عقدى الأربعينيات والخمسينيات بوصفه نصًا تمهيديًا لطلاب جامعة كولومبيا فى مرحلة ما قبل التخرج.

على أية حال، ارتبط تلقى شتاين- مثل إليوت- بوجه عام بتلقى تأليفها الأدبى، حتى وإن كان لأسباب متناقضة. لقد قدم إليوت سردًا عن التاريخ الأدبى الذى أدى على نحو لا مفر منه إلى عمله الخاص، وإن كان حريصًا على ألا يبين بنفسه هذا الاستنتاج. وعلى النقيض منه، شتاين، التى نادرًا ما تحدثت عن أى شىء سوى كتابتها، وفى الوقت نفسه قامت بنقد منطق التعاقب الذى بقى إلى وقت قريب نموذجًا أكاديميًا رئيسيًا لتفسير "النجاح" الأدبى. لقد تعرض هذا النموذج نفسه لنقد لا بأس به فى العقدين الأخيرين الماضيين، وليس على سبيل المصادفة أن كتابات شتاين وجدت طريقها إلى الطبع المتتالى، وإلى مناهج الطلاب قبل التخرج وبعده. ولقد ظلت لوقت

(٨١) انظر: Robert Duncan. " Rites of Participation. in A Selected Prose. ed.RobertJ.Berthold (New York. 1995) pp.79-137.

طويل الكتابات المفضلة لدى كُتاب مختلفين مثل ثورنتون وايلدر ***Thornton Wilder***، وجون آشيرى ***John Ashbery***، وريتشارد رايد ***Richard Wright*** وجيمس ميريل ***James Merril*** ، وماريان مور ***Maianne Moore*** ووليام جاس (***William Gass***)، وهى تُقرأ الآن من خلال طلاب الإعلان و"السينما والقصص البوليسية" بالإضافة إلى طلاب الأدب. لقد أصبح الوعى الذاتى حول الكتابة والزمنية اللتين كانتا سمة لنقدها قوامًا رئيسيًا لحساسية أواخر القرن العشرين، إذ لحقت الأكاديمية ما فاتها أخيرًا مع المحاضرات التى ألقتها قبل عدة أجيال مضت.

الفصل الرابع

فرجينيا وولف
Virginia Woolf

بقلم: ماريا دى باتستا

لم تطمح فرجينيا وولف –لأسباب سنسردها على التوّ– لم تطمح صراحة، إلى أن تأخذ مكانها بين تلك المجموعة المنتقاة من الكُتاب– النقاد الذين كنت لهم الإعجاب. إنها قد تمتد، لكنها لن تحاكى أبدًا، "القوة، بكل معنى الكلمة لدرايدن، وكيتس بكل ما له من سمت رفيع وفطرى، وما له من بصيرة ورجاحة عقل عميقتين، وفلوبير والقوة الهائلة لفانتازياته، وفوق الجميع، كولريدج، يخمّر فى رأسه الشعر بكامله، وينفث من وقت إلى آخر واحدا من تلك التصريحات العامة والعميقة التى يقبض عليها بواسطة العقل وهو محتدم باحتكاك القراءة كما لو كانت نفثة من روح الكتاب نفسه"(١). ربما كان كوليردج بالنسبة إليها هو الأعظم، و"الأنقى" بالقطع، من بين النقاد، فى مثالية "لا مبالاته"، كراهيته، لـ "الشخصية الصرف". وكما أكد كوليردج، فقد تكون العواطف، هى "الجانب الأفضل من جوانب الإنسانية"، غير أن الناقد الخالص يرتقى صوب مناخ ما حيث جوهر الرغبات [الإنسانية] بكل بدائيته قد تم تمزيقه عبر عمليات لا نهائية من التصفية والتحيز، وحيث ضوء النقد "مركز ومحصور فى شعاع واحد، الفن نفسه"(٢).

بمثل هذه المعايير لم تعتبر وولف، إلى حد كبير، ناقدة أدبية خالصة. وكما اعترفت صراحة فإن نقدها كان من ذلك النوع البدائى، المفسود

---

(1) Virginia Woolf, " How It Strikes a Contemporary" . The Common Reader: First Series (London 1925) P.239

(2) Virginia Woolf, " Coleridge as critic " , The Essays of Virginia woolf.ed.Andrew McNeillie, 3 vols. (London, 1986-9),II, pp.222-3.

بالروابط الشخصية أو النفور الشديد، والمشوب بالشكوك والحيرة. باختصار، كان نقدا عاقد العزم تماما على اقتفاء "تحليق العقل" فى كل مساراته غير القابلة للتنبؤ بحيث يصبح القبض على روح الكتاب النتاج المرغوب فيه رغبة مخلصة، ولكن توقع هذا النتاج ليس موثوقا فيه على الإطلاق: قد يكون باستطاعة الناقد أن يستخلص الجوهر وأن يحتفى به دون أن يعيقه شيء. غير أنه بالنسبة إلى الباقين منا فإن هناك شيئا ما فى كل كتاب، جنس، شخصية، مزاج، هو الذى، كما فى الحياة، يوقظ عاطفة ما أو نفورا ما، وكما يحدث فى الحياة ثمة ميول وتحيزات، وكما يحدث فى الحياة مرة أخرى، ثمة ما يصعب تحليله بالحجة والمنطق.[٣]

من المفترض أن الباقين منا هم أولئك الذين من القبيلة التى عرّفتها وولف، بعد د. جونسون، وهو من تم تعريفه بوصفه القارئ العام؛ كينونة متمايزة تمامًا فى تفكيرها عن الجمهور العام. القارئ العام هو الروح التى تشرف والبطل الذى اتخذت اسمه رمزا لمجموعة مقالاتها الأولى، التى كان عنوانها المتداول في البداية هو، ببساطة، "القراءة" (***Reading***) والتى كان عليها أن تتضمن، فى الأصل، فصلا استهلاليًا هو "بايرون والسيد بريجز" (***Byron and Mr. Briggs***)، واصفًا شخصيته وعاداته وآراءه. السيد بريجز، كما وصفته وولف، هو الذى تتحكم فيه "عاطفة غير مسوسة"... ولديه القدرة على أن يتسبب فى أذى هائل كما برهنت النظرة العجلى على الأدب (المعاصر). بدا الشغف بالقراءة بالنسبة إليها جذابا وفضيلة، القراءة بوصفها "اختيارًا حرًا، إراديًا، وفرديًا وحتى بلا قانون"[٤]. وكما أصبح جليًا فإن السيد

(3)Virginia Woolf, " Indiscretions " , Ibid., III, p.460
(4)Virginia Woolf, " Byron and Mr. Briggs " , Ibid., III, p.478

بريجز هو شخص للتمييز، لا فيما يتعلق بالأذواق المشروطة اجتماعيًا، وإنما باعتباره هو الذى يقرأ تبعًا لحث غريزتين، آمنت وولف بأنهما "مزروعتان بعمق فى أرواحنا" وهما غريزة الرغبة فى الإكمال، وغريزة الرغبة فى الحكم [٥]. لقد ابتهجت وولف، مثلها مثل جونسون، ابتهاجًا عظيمًا بأنها تتفق فى الرأى مع القارئ العادى الذى تبطل أحكامه نهائيًا، كما زعم جونسون، "كل دماثة الفطنة ودوجمائية التعلّم" بغض النظر عن كون أحكامه هذه متحيزة شعوريا أو مشوبة بالجهل.

على أية حال، فلقد ذهب احترام وولف لحسن التمييز الساذج الذي يتسم به القارئ العادى إلى ما هو أبعد من جونسون، فلقد شكل لبّ هويتها كناقدة. وأشع على رؤيتها للتقاليد بوصفها راسخة بعمق فى الحياة العادية. إنه يجذبها إلى تلك الظلال الخافتة حيث تراكمت "حيوات المبهم" التى تم إسكاتها عبر سلطة التاريخ التى لا تعرف الرحمة، مستودعة إياها طوايا النسيان، إلا حين يستردها المؤرخون والنقاد الذين يتحدثون من بطونهم دون تحريك شفاههم، مهما كانت، بإيجاز "العطية المقدسة للتواصل"[٦]. إن الناقد الخالص الذى يركز على العمل لا على الظروف التى كتب فيها قد يمعن النظر، أو يغضه، عن شهادة مثل شهادة أتباع ميلتون؛ أولئك البكم مغمورو الذكر. وتعترض وولف اعتراضا لا يخلو من وجاهة في الرأي، قائلة:

طالب الأدب معتاد إلى حد بعيد على المشى بخطوات واسعة عبر القرون؛ من ذروة إلى ما يليها، إلى درجة أنه ينسى كل الصخب الذى جاش

(٥) وهناك أيضا بورتريه محبب للرجل ذي "القراءة الخالصة واللا مبالية" الذي تختلف شخصيته ودوافعه بالكلية .Ibid., p.482 عن الرجل المتعلم في "ساعات في مكتبة" , "Hours in a Library"
Ibid., II, pp.55.

(6)Virginia Woolf, " Lives of the Obscure ", Common Reader : First Series, p.110.

ذات مرة حول العنصر الأساسي؛ كيف عاش كيتس في شارع ما، وكان لديه جار، ولدى الجار عائلة. تتسع الحلقات إلى مالا نهاية، كيف تدفق شارع أوكسفورد جياشا بالرجال والنساء بينما يمشي دى كوينسي مع آن. ليست مثل هذه الاعتبارات طفيفة، حتى لو كان ذلك بسبب أنها أثرت على أشياء ألفنا أن ننظر إليها بوصفها أصولا معزولة فحسب، ومن ثمّ أن نحكم عليها بروح جافة أكثر مما ينبغي.(٧)

لقد تم التعبير عن هذه العاطفة على نحو أبلغ في المبدأ الأساسي الشهير الذى يقود أبحاثها ويوجه تأملاتها في "غرفة تخص المرء وحده" (*A Room of One's Own*) "لأن الروائع ليست مولودات منفردة ومعزولة، إنها حصيلة سنوات عديدة من التفكير العام، من تفكير لفيف من الناس إلى الحد الذي تقف فيه تجربة الجماهير وراء الصوت المنفرد"(٨).

لم تكن التقاليد تفترض عند وولف، كما افترضت عند إليوت، مشهدا فسيحا من القمم العالية، ونظاما متزامنا يجدد نفسه على نحو متواصل، ويتبدل عبر أعمال مواهب فردية متعاقبة. بل إن التقاليد تطوّق الآماد العريضة غير المميزة، التي تقع بين الذرى وتمهد السبيل إليها وعبر كل الصخب تبُعث فيها الحياة بوصف الصخب أساسًا لها. لكي تمنح بعدًا دراميًا لوجهة النظر تلك، تضع وولف الاسكتشات الأربعة التي تؤلف "حيوات المبهم" (*The Lives of the Obscure*) في المركز الفعلي لـ "القارئ العام" الأول *Common Reader*، ونحن نعرف أن هذا ليس مصادفة، لأننا نعرف كيف نظمت وولف المجموعة بعناية، واضعة في اعتبارها العلاقة الرمزية

(7)Virginia Woolf, " Thomas Hood" , Essays, I,p.159.

(8)Virginia Woolf, A Room of One's Own (London,1929), p.68.

التي تصل بين المقالات؛ بادئة بـ "آل باستون وشوسر" (*The Pastons and Chaucer*) ومنتهية بـ "كم هو مدهش المعاصر" *How it Strikes a Contemporary*. ويبدو الأمر كأنها تفترض أنه لا تاريخ كاملا دون أن نستثير "المكتبة المهملة، عتيقة الطراز، في الزاوية" حيث "ينام المبهم.. ينتاب كل مبهم الكسل إزاء الآخر كما لو كان النعاس يتملكه تمامًا ولا يستطيع النهوض". ثمة، إغراء أبعد؛ الرومانسية الخالصة لمشاعر المرء "المنقذ متقدمًا بالأضواء عبر جدب السنوات من أجل استرداد شبح ما جانح"(٩). يتسع تاريخ وولف العام لما تزدريه التواريخ الأكثر صرامة. حكايات النمائم الثرية في تراث شخصيات غريبة الأطوار مثل مارجريت كافنديش *Margaret Cavendish*، تلك الموهبة المتقدة ولو أنها لم تتحقق: "أحبت أن تهيم على وجهها في الحقول وأن تفكر في أمور غير مألوفة، وأن تنتقد بقسوة، وبتهور شديد، وبحمق شديد "التدبير البليد لمنزل يليق بالعبيد"(١٠).

راقت هذه الشخصيات المفعمة بالحياة من العصر الماضي الروائية المهووسة بالشخصيات في وولف؛ ولو أنها، كروائية أيضًا، تضع المبهم داخل سياق اجتماعي بعينه، ومن ثمّ، تعمل على إرضاء كل من اهتمام المحلل بمادة الحياة اليومية الاجتماعية والثقافية، وافتتان المؤرخ بأحداث الدورات الزمنية، مثل استكشاف العالم الجديد، اجتياح الحرب، أو كتابة مسرحيات شكسبير.

---

(9) Woolf, " Lives of the Obsecure ", p.110
(10) Woolf, Room, p.64

تأخذنا غزوات وولف، فيما وراء الخلفيات المشهورة تماما للـ "تقاليد العظيمة"، صوب الأدغال الكثيفة حيث المعروف؛ بعض الشيء، أو حيث الكُتاب المحترمون قد ناضلوا ذات مرة صوب بارناسوس(*)، ليساهموا في خلق اللغة والأعراف العامة التى وضعها الفنان العظيم فيما بعد لنفع يبقى. ولو أن أولئك الراغبين فى اقتفاء خطاها قد يجدون الدرب صعب المسير، لأن ما تمنحه لنا هو مقاربة لا مخطط معين لرحلة. يجسد نقد وولف، أينما كان، عدم الثقة فى الأنظمة، الذى يتواءم ومزاج الروائى. ربما يعلن العنوان الأول المقترح لمشروعها النقدى الأخير "القراءة العشوائية" (*reading at Random*) على نحو أفضل عن إيمانها أن ما ينبغى أن يملى علينا ماذا وكيف نقرأ هو اهتمام العقل التلقائى، أكثر من المنهج الموصوف مسبقًا. وتصر فى مكان آخر أن: "الرغبة فى الحصول على الكمال، فى النقد الأدبى على الأقل، هى غالبًا رغبة أشد من مجرد عدم الرغبة فى شيء هزيل وهي تغوى المرء ليجتاز الأفكار العرضية التى قد تنطوى على الحقيقة فى ذاتها، صوب تناسق غير واقعي لا ينطوي على هذه الحقيقة"(١١). حالت قناعتها بأن الحقيقة تكشف عن نفسها، بالأحرى، فى الجانب غير المحسوس (الذي لا يلتفت إليه أحد) أكثر من ظهورها في الكل الملفق، دون أن تضع محاولتها فى النقد الوصفى داخل أسلوب أكثر التزامًا بالقواعد مثل إليوت وف. ر. ليفز. وبالرغم من أنها تقوم بإسداء النصيحة فى "كيف يمكن للمرء أن يقرأ كتابًا؟" (*How Should One Read a Book?*) فإنها تؤكد الاستفهام فى نهاية العنوان، وتصر فى تعليقاتها الاستهلالية على أنه "حتى إذا استطعت أن أجيب

(*) جبل بارناسوس في الميثولوجيا اليونانية، موطن الإله أبولو وموطن تلقي وحي عرائس الإلهام. (المترجمة).
(11)Woolf, " Coleridge as Critic " P.223.

على السؤال لنفسي فإن الإجابة سوف تنطبق عليّ فقط لا عليك". في هذا المقال، تدنو وولف، كما لم تفعل من قبل، من تخوم ليبرالية مفرطة، حين تصر على أنه ليس هناك قانون، أو سلطة مسموح لها أن تقيد حرية القراءة: "قد نلزم في أي مكان آخر بقانون أو عرف غير أننا هنا لا يحكمنا أي منها"[١٢]. يجب ألا نتوقع تدريسًا صارمًا من الناقدة التي تكتب لتوضح مثل هذا النوع من الإيمان، ولا أن نأمل في إرشادات ملهمة تمنحنا نموذجًا مثل تلك التي نجدها في "النقد العملي" (*Practical Criticism*) لكتاب إي. أ. ريتشاردز *I.A. Richards*، الذي يوثق منهجيًا "الأعراف الدبلوماسية" (*protocol*) التي تحكم الحالة الراهنة للثقافة. على أية حال، فإن وولف وريتشاردز يتشاركان الهدف نفسه، سواء اتكأت هي على المناهج الذاتية، واتكأ هو على العلم، وهو أن "يجعلا الإرث الروحي للبشر متاحًا أكثر وأكثر فعالية"[١٣].

عملت وولف صوب ذلك الهدف عبر السعي إلى إعطاء ما "لا يعطيه أبدًا أي ناقد، الثقل التام لرغبة العقل في التغيير"،[١٤] كانت مثل هذه الرغبة، على الأقل، رغبة عقلها ذاته، ولم تتردد في إشباعها. وتتلاعب أفضل مقالاتها بفطنة بحشد من المتناقضات، بيد أنها افتراضات خصبة، يمكن الاعتماد عليها، تتقافز في العقل أثناء القراءة حتى تستقر في التأملات المستغرقة للقراءة، وتصل إلى انطباع نهائي يبقى بعدها. حينئذ تنزلق القراءة

(12) Virginia Woolf, " How Should One Read a Book?" , The Common Reader: Second Series (London, 1932) , p.234.

(13) I.A.Richards, Practical Criticism (London, 1929), p.291

(14) Virginia Woolf, A Writer's Diary (London,1954),p.188

إلى داخل النقد، ويمكن حينها "مواصلة القراءة دون كتـــاب أمامــك، حيــث تقبض على شكل كالظل، قبالة آخر"[١٥]. في هذه المرحلة الثانية يتم تسوية الخلاف ما بين العواطف المتناقضة التي تنهض أثناء القراءة، كما يتم إعادة إضفاء الطابع العقلي عليها إلى أن ترسب في حكم أدبي. هناك، علــى أيــة حال، حدود متمايزة، بل إن هناك أخطارا في جعل العقل هــو مستــشارها نفسه، وتقرّ وولف بهذا في شهادتها على المكافآت والبصائر التي تنجم عــن القراءة العشوائية، "أشكال من التخييل". تقود القراءة من أجل إشباع العقل في أمزجته المختلفة صوب عالم "قابل للسكنى مثله مثل العالم الحقيقي". غير أن مثل هذا العالم قد خلق تحت إذعان الأذواق التي قد تبدو غريبــة الأطــوار بالنسبة إلى مزاج ما، وباعثة على النفور بالنسبة إلى مزاج آخر، ومن ثمّ فإن أي تدوين لحلقات القراءة تلك "محكوم عليه أن يكون محــدودا، شخــصيًا، ضالاً".[١٦]

سوف نصبح في موقف أفضل إذا فهمنا وقيمنا الرؤى الأدبية لوولــف ونحن مدركون أنها تتحدث لا بوصفها ناقدة ذات سلطة عليا وعلمية، وإنمــا بوصفها قارئة ذات شعور قوي وأذواق قاطعة. ولا يمكن أبدًا أن نقول عــن وولف ما قالته عن هازلت (*Hazlitt*) إنه "واحد من أولئك النقــاد النــادرين الذين أمعنوا التفكير في قدرتهم على الاستغناء عن القراءة"[١٧]. كــل شــيء يمكن الاستغناء عنه "سوى" القراءة. وقد تُعين دراسة أصل وتاريخ الكلمات

(15) Woolf, " how Should One Read a Book " , p.246.

(16) Virginia Woolf, " Phases of Fiction", Collected Essays, 4 vols. (London, 1967), II.p.56.

(17) Virginia Woolf. " Hazlitt" Common Reader: second Series.p.164.

(etymology) على توضيح ذلك التمايز الذى أفترضه. يأتى النقد من أصل كلمة أزمة (*crisis*) وهي كلمة تنطوى بالقوة على أفعال، أو لحظات من الانفصال الجذرى، الذى يتطلب أحكامًا مطلقة أكثر مما يتطلب أحكامًا مشروطة. تفكر وولف فى النقد بهذا المعنى حين تندب عدم وجود ناقد عظيم فى العالم الحديث مثل درايدن ***Dryden***، وجونسون ***Johnson***، وكوليردج ***Coleridge***، وأرنولد ***Arnold***، الذين "إذا عرضت على أي واحد منهم شيئًا من غرابة أطوار اللحظة، فسوف يجعلها متصلة بالدوام، وسوف يشدها إلى سلطته ذاتها من اللعنات المتناقضة ما بين المدح والذم".(١٨)

تقتفى جذور كلمة القراءة إلى *reden* ، ومعناها: أن "يوضح،" وأن "يستشير"، ومن ثمّ، فإنها تؤسس علة مشتركة ما بين عملية التفسير والبحث عن الحقيقة. وتمدنا وولف، على الأرجح، بمسألة الاستشارة المشتقة من القراءة، أكثر من النتائج الأكثر حسمًا للبحث التي يمدنا بها "النقد الخالص". لقد كان عقلها تأمليًا ولكن فى سجل خيالى، ولهذا لا يجد المرء على الأرجح ثمار قراءتها مقطرة فى مفاهيم طلسمية مثل "المعادل الموضوعى" و"تفكك الحساسية"، "اليتم"، أو "الحالة الجمالية للشبح" التى تؤلف المصطلحات المركزية فى الجماليات الحداثية. يتألف، بالأحرى، إرثها النقدى من ذخيرة-صورة ثرية بالتشكلات الرمزية: "غرفة تخص المرء وحده"، "العقل الخنثى" ***the androgynous mind***، حيث مركز الاتكاء مصنوع من جرانيت وقوس قزح. ونحن لا ندين لها بالدلالة المادية للخمسمائة جنيه إسترليني وثلاث جنيهات، وإنما للجانب الرمزى الذي يؤمن الحياة الإبداعية، ويحافظ على

(18) Woolf, " How It Strikes a Contemporary" , p.238.

الاستقلال الفكرى للنساء فى مجتمع تباع فيه الثقافة وتــشترى. وإذا كانــت وولف قد ظلت حية بوصفها ناقدة حقيقية، وكما تحدد هـــى نفــسها الناقــدة بوصفها تمتلك "القوة على أن تظهر وتلقى الضوء على ما كان موجودًا سلفًا بدلاً من فرض أى شىء من الخارج"[١٩] وهي تفعل ذلك بواسطة مزية قواها السحرية فى استحضار الأرواح لإحياء الأسلاف المهملــين، أو الــذين لــم يقدروا حق قدرهم فى إرثنا الأدبى: القارئ العام، سوف ينتعش ويستثمر من جديد عبر السلطة التى عزاها جونسون إليه بوصفه حكمًا نهائيًا علـــى كــل دعاوى الامتيازات الشعرية؛ ملاك المنزل، تلــك الــروح شــبه الــشبحية للتكريس، التضحية بالذات، والخضوع الذى تم تخليده بواســطة كــوفنترى باتمور *Coventry Patmore*[٢٠]، ونظيرها الشيطانى، جني ميلتون، الذى سدّ الطريق فى وجه نظرة المرء للتقاليد وللعالم[٢١]، الأشباح إذ اســتدعيت مــن الظلال لتطرد الأرواح الشريرة من الخيال الأنثوى، محررة المرأة الكاتبــة كى تصف جسدها، تصف حياتها، تنقد مجتمعها، أو ببــساطة تحــدق فــى السماوات العلى وفى التطور المسرحي المفاجئ والمثيــر **coup de theatre** وفي إحياء أخت شكسبير، إحياء اسمها (جوديث) والإمداد بسيرة ذاتية تقــدم مثالاً نمطيًا للمأزق التاريخى للمرأة التى تمتلك الموهبة بل العبقرية ولكنهــا تفتقر إلى المال والتعليم، والتى تلقت تعليمها فقط من الشفرات الكابتة للعفة، إيثار الغير، غفلة الاسم، كانت فى الحقيقة "محبطة للغاية، ومعاقة من قبــل

---

(19) Woolf, "Coleridge as Critic ', p.222.

(٢٠) عهدها وموتها موصوفان فـــي كتــاب فرجينيــا وولــف " Professions for Women" Collected Essays II, pp.285 passim.

(٢١) هذا الجني يظهر في نهاية غرفة تخص المرء وحده بوصفه تجسدا لكل مـــا هـــو مكبــوت ومراقب في النظام الأبوي. انظر: Woolf, Room, p.118

الآخرين، معذبة للغاية، تمزقها غرائزها الخاصة المتناقضة إربًا إلى حد أنها لابد وقد فقدت صحتها وصوابها تجاه يقين ما"(٢٢).

قد تكون وولف قد جادلت في معرض الدفاع عن "مناهجها" غير المتزمتة (*unorthodoxy*) ذات الطابع المتناقض للإحياء الأدبى، بأن تلك العصور تجعل المناهج غير المتزمتة مستحيلة فعليًا. موائد العشاء المبعثرة للعالم الحديث، الصيد ودوامة التيارات المختلفة التى تؤلف المجتمع فى زمننا. وأكدت بإيراد الحجة أنه "يمكن السيطرة عليها فقط بواسطة مارد ذى أبعاد خرافية"(٢٣)، ولو أنها شاركت القارئ العام هواجسه من "اللافتات الثابتة والأنظمة التراتبية الراسخة" *(hierarchies)*، كانت نوعًا ما مبهورة، بوصفها روائية وناقدة، بتحطيم جمهور القراءة إلى "تنوع مذهل" من الجماهير: "الصحافة اليومية"، "الصحافة الأسبوعية"، "الصحافة الشهرية"، "الجمهور الأمريكى والجمهور الإنجليزى، جمهور أفضل المبيعات وأسوأ المبيعات، الجمهور المترفع، وجمهور الدم الأحمر، وكل هؤلاء الآن قد نظموا هويات، واعية بذاتها، قادرة عبر الناطقين المختلفين باسمها أن يعرّفوا باحتياجاتهم، وأن يجعلوا موافقهم أو عدم رضاهم محسوسين"(٢٤). لقد أصبح جمهور القراء جماهير القراء، وأصبحت الاهتمامات تفضل الاختلاف على التقارب، ولقد كانت وولف واثقة، على أية حال، بأن النقاد الأدبيين الذين انخرطت فى صفوفهم منذ البداية ييسرون، أكثر من كونهم يكثفون، الارتباك والنزاع فيما

---

(22) Ibid.. p 51

(23) Woolf. " How It Strikes a Contemporary " . pp.238-9.

(24) Virginia Woolf. " The Patron and the Crocus " . Common Reader : first Series, p.212.

بينهم. ويحتوى كتيبها "مراجعة نقدية" (*Reviewing*) ١٩٣٩، الذى استحث ليونارد وولف (*Leonard Woolf*) ليكتب ملاحظة تذييلية منشقة، على اقتراح مروّع "على النقاد الأدبيين أن يمحوا أنفسهم بوصفهم طبقة، ليعيدوا بعث أنفسهم بوصفهم استشاريين، كاشفين أو شارحين، بمعنى، قراء متعاطفين"(٢٥).

من جانبها أخذت وولف على عاتقها موقف وقناع الدخيل دون مخاطرة، سواء فيما يتعلق بالأنظمة التراتبية الراسخة، أو بإثارة السوق الدورية ، دخيلاً بالطبع، بوصفها ابنة ليزلى ستيفن (*Leslie Stephen*)، وكمؤلفة ضليعة بارعة ذات قيمة بأسلوبها الخاص، لديها خبرة من هو داخل فى الأعمال الأدبية، بالإضافة إلى المعرفة بالشخصيات المميزة فى العالم الأدبى. ولم يكن تقديمها نفسها بوصفها قارئًا عامًا ودخيلاً أدبيًا أمرًا مراوغًا كما يتبدى للوهلة الأولى، فبوصفها امرأة روائية تواقة افتقرت إلى التعليم الرسمى، وهى حقيقة طالما استثمرتها لسخرية لاذعة، وأشارت إليها فى الصفحات الافتتاحية لـ "غرفة تخص المرء وحده"، ربما لم يكن لديها خيار حقيقى فى تبنى مثل هذه الاستراتيجية. وبغض النظر عن أن هذه

---

(٢٥) دافع ليونارد وولف عن دور المراجعين النقديين والصحافة الأدبية بشكل عام، بوصفها تؤدي خدمة لجمهور القراء المغمور بالنتاج الإجمالي للكتب. ولقد سلمت وولف بالفعل بإعادة التنظيم الاقتصادى للأدب في The Patron and the Crocus ملاحظة كيف كانت رعاية الكاتب مختلفة في العصر الإليزابيثى والذي كان جمهوره من الأرستقراطية وجمهور المسارح أو بالنسبة إلى كتابة مؤلفي القرن التاسع عشر للمجلات النصف كراون والطبقات المترفة". أقرت وولف ذلك فيما يتعلق بالكاتب المحدث، سؤال الجمهور كان أبسط، ويؤلف حقا" مأزقا.. ولو أنها لم تزل تصر أن القارئ وكاتب المراجعة النقدية لم يكن عليهم أن يعطوا الاهتمام لنشوة الشيوع والنجاح التجاري، وإنما لخلق جمهور ملائم وله متطلبات للكتاب بمعني عبر أن يصبحوا رعاة بالمعني الذي يحمله المصطلح من دلالة. انظر: Woolf, The Patron and the Crocus " PP.211-12.

الاستراتيجية قد خدمتها جيدًا، أو، وهو ليس تمامًا الشىء نفسه، صنعت معظم مكانتها بوصفها دخيلة. كانت وولف واحدة من أوائل النقاد الذين أوضحوا لنا السلطة الخاصة والمزية الفريدة التي يحوزها أولئك المرتكزون على المحيط الخارجى لدائرة الرسميين، مستثمرين ذلك الإقصاء الذى قد تم فرضه، حتى بدأ يظهر أن شخصًا "اختار" أن يقف بمعزل من أجل أن يطوّر رؤى أعرض، وأكثر نزاهة وأقل تسوية بين الأطراف، وأن يتخذ موقفًا أكثر صلابة داخل مواقف أقل خضوعًا. من هنا فإن افتتانها على مدى حياتها بالرمز الجوّال لأنون ***Anon***، شاعر القرية الذى بلا اسم، أحيانًا يكون رجلاً، وأحيانًا امرأة ، ولو أنه محل ازدراء السيدات والسادة ملاك قصور المزارع، والباعث على الخوف إن لم يكن كراهية كبراء الكنيسة، إذ يستمتع "بمزية الدخلاء فى الهزء من المقدس، وانتقاد الراسخ"[٢٦].

تتحكم وولف، بوصفها دخيلاً ممسوسًا بـ "معرفة داخلية"، بسلطة من نوع وقف عليها. إنها سلطة معزّوة، دون جدال، إلى ما أسمته جرترود شتاين "المعرفة الشخصية". فى "ما هو الأدب الإنجليزى" (***What is English Literature***) تقترح شتاين التمييز ما بين طريقتين للتفكير فى الأدب "الأدب بوصفه تاريخًا للأدب، والأدب بوصفه تاريخًا لك". كل من شتاين وولف قد كتب عن الأدب بوصفه "تاريخًا لك"، بمعنى، بوصفه، فى المقام الأول، "تاريخًا لقراءة أى أحد منا، وبأية طريقة، لأولئك الذين هم منا، الذين كانت لديهم دائما عادة القراءة، يمتلكون التاريخ الخاص بنا، فى داخلنا، للأدب

(26) Vrginia Woolf, "Anon" and " The Reader": Virginia Wolf.s Last Essays". ed.Brenda Silver, Twentieth- Century Literature. 25 (1979). P.383.

الإنجليزى، التاريخ الذى وصلنا إلى معرفته بواسطة القراءة"[٢٧] تبدو شتاين راضية، أو ذات مبادئ، فى الإعلان ببساطة، عما تعرفه على نحو لا يقبل الجدل، ذلك الذى يصدق أن يراه أي أحد في نفسه، كما تقول. بينما تبدو وولف أكثر اهتمامًا بالتقلبات الغريبة التي تنتاب علاقتنا بالكتب، التى اقتفت أثرها بمثابرة خلال كل أشكالها المعذبة، مبتدئة بردود الفعل الاستهلالية؛ بما تنطوي عليه من الأفكار العابرة والاستطرادات التى لا تقاوم، وصولاً إلى الأفكار المنظمة- الأحكام – التى لابد أن تنتهى بها القراءة. إنها لا تحتكم على التوّ، كما تفعل شتاين، إلى ما نعرفه، ما هو بداخلنا، ويبقى هناك بمعنى ما، منفتحًا على الفحص الدورى، وإنما تعيد خلق مشهد القراءة. نمطيًا فإنها تختار كوّة قريبة من النافذة حيث "بطريقة أو بأخرى، تظل النوافذ مفتوحة، والكتاب ممسوكًا به كيما يتكئ على خلفية من سياجات الإسكالونيا والأزرق النائى، وبدلاً من أن يكون كتابًا بدا وكأن ما أقرأه قد تمدد فوق المشهد الطبيعى، لا قد طبع، غلف، أو استؤثر بالحب، وإنما، على نحو ما، ثمرة للأشجار والحقول وسماء الصيف الساخنة، مثل الهواء الذى سبح، فى الصباحات الصافية، حول تخوم الأشياء"[٢٨].

عادة ما تقيس وولف ما تقرأه على مثل هذا الأفق، قد تفتح النافذة على مشهد مكمل للجهد الإنسانى، أو على مشهد فسيح لطبيعة غير محروثة، أو تقود العين ببساطة إلى الخارج؛ إلى النظرة العريضة للحياة حيث قد ترى تخوم الأشياء على نحو واضح ويتم إصدار الأحكام عليها. إننى لا أعنى أن

(27) Gertrude Stein, " what is English Literature" , Lectures in America (New York, 1975) , p.13.

(28) Virginia Woolf, " Reading " Collected Essays, II, p.13.

وولف تصر على أن ترجع ما تقرأه لفكرة ما مجردة، غير أنها قهرية من الناحية العاطفية، للطبيعة أو للمجتمع أو لله، والتى تمنح العمل الأدبى معنى متعاليا (*transcendent*) أو علاقة ذات صلة بالسرمدية.

بالنسبة إلى وولف كان الواقعى هو الشكلى أيضًا، الذى آمن بأن الأدب يؤلف حقيقته الخاصة، كان تحويلاً، لا نسخا ذليلا للحياة. ساعدت كتابة الروايات على تشكيل هذه القناعة، لأن الروائى، كما تأملت وولف ذات مرة : "مجبر على أن يشيد بناءه بواسطة مادة قابلة بشدة للفساد الذى يبدأ بإضفاء الواقع عليه وينتهى بأن يثقله بالنفايات"[٢٩]. يحل الفنان هذه المشكلة عبر وضع الحياة داخل صراع مع شىء ليس هو الحياة (ما نعرفه على وجه العموم على أنه "الشكل"). من ثمّ، ففى مثال خيالى توضيحى ولكنه نمطى، تنوّه فى "غرفة تخص المرء وحده" أننا قد نتوق إلى النجاح والسعادة التى لا تنتهى للبطل الذى نعجب به، ولكن علينا أن نستسلم للضرورة القاسية بأن البطل لابد أن يموت، لأن القصة تتطلب ذلك. وفى دفع ذلك الاختيار بين ما نرغب فيه وما تتطلبه الحقيقة، تؤكد الرواية "تتامها" بوصفها سجلاً أخلاقيًا وعملاً فنيًا فى آن. يكمن "التتام" فى الفن العظيم فى القبض على "كل أنواع العواطف المتعارضة والخصامية" معًا، ومن ثمّ يترك القارئ مع "قناعة... أن هذه هى الحقيقة" لا يتم غض النظر عن هذه القناعة بخفة بوصفها أنانية متعلقة بالقارئ طالما أن "الطبيعة، فى أشد أمزجتها اللاعقلانية" هى التى "قد تتبعت آثار ذلك الهاجس، فى الحبر غير المرئى على جدران العقل، الذى يؤكده أولئك الفنانون العظام".[٣٠] تحيا الروائع (لم تكن وولف منزعجة من

(29) Virginia Woolf, " Jane Eyre and Wuthering Heights", Common Reader : First Series , p. 159.

(30) Woolf, Room, p.75.

ذلك المصطلح أو من مفهوم العظمة التى لا يرقى إليها الشك) لأنها تملك هذا التتام من الشكل والإحساس، لأنها توحد معًا القوى المتخاصمة للحياة والشكل، التى تسمح لها الكتب الأقل قيمة بأن تنقسم كل على حدة، أو تمزق نفسها إربًا، إنها تنال وتوصل "خاتمة متكاملة" توجز كل وظائفنا فى القراءة، إلى حد أن "شيئًا من التقديس يهبط فوقنا من أيديهم وهو ما نعيده إلى الحياة شاعرين بها على نحو أكثر توقدًا، وفاهمين إياها على نحو أكثر عمقًا من ذي قبل".(٣١)

لم تكن، إذن، حقيقة الأشياء تتم منازعتها وإنما يتم "حسمها"، أو على نحو أكثر دقة، يعاد حسمها فى أفعال إبداعية جديدة وقراءات جديدة. ولا تتردد وولف فى إبداء هذه الأحكام حول قيمة الأدب، دون أية جلبة أيديولوجية، إذ بإمكانها أن تستبعد الكتابة الرديئة طالما هى كذلك، وهو انتقام ليس من الفن، بل من الواقع:

يبدو الكاتب الردىء وكأنه يمتلك فكرة سائدة لقوة حلم اليقظة، إنه يحيا طوال اليوم فى ذلك الإقليم من الضوء المصطنع حيث كل فتاة عاملة فى مصنع تصبح دوقة، وحيث إذا قلنا الحقيقة، يمضى معظم الناس بضع لحظات كل يوم ينتقمون لأنفسهم من الواقع. ليست الكتب الرديئة مرايا وإنما هى الظلال الأعظم تشوشًا للحياة، إنها ملاذ، شكل من أشكال الانتقام(٣٢).

الكتابة الرديئة رديئة فى ذاتها ورديئة بالنسبة إلينا لأنها لا تتضمن إلا القليل جدًا من الواقع لا الكثير منه. قد تكون ناقدة مثل وولف، بقراءاتها الموسعة واهتمامها المعلن بالأعمال التى لا تستند على قاعدة، بمقدورها،

(31) Woolf, " Hours in a Library " . p.60.
(32) Virginia Woolf, " bad Writers " , Essays, II, p.328.

فقط، أن تفهم المتعة التي قد تقدمها الكتب الرديئة دون الشعور بأنها مجبرة على أن ينسب إليها جدارة متخيلة.

قد تقطع تركيزنا هذه الرؤى الأعرض للأدب، التى يتم منحها عبر نوافذ مفتوحة تظهر من خلالها تخوم الأشياء إذ تومض حقيقتها، غير أن هذا هو غرضها، كى تزودنا بحوافز وإشارات مصححة حين الاستغراق فى القراءة. وأيًا ما كان نثر وولف ملتويا فإنها تحوز فعليًا مزاجا ممزقا أكثر من شتاين، التى تبدو وكأن لا شيء يوقفها إذ تدفع محاجتها خلال تكرارات، تعدلها بدقة لتستقر فعليًا فى تأكيد يعلن انتصار حس شائع، وغير قابل للجدل، كما فى التعريف المهيب التالى لما هو، فى الحقيقة، الأدب الإنجليزى:

إذ أتحدث وصفا لانعزال الحياة اليومية برمتها، برمتها تماما، ما قد كان مجدًا لإنجلترا. فكر فى تشوسر *Chaucer*، فكر فى جين أوستن *Jane Austen*، فكر فى أنطونى ترولوب *Anthony Trollope*، وحياة الأشياء التي أخرستها تلك الحياة اليومية التي هي الشعر. فكر فى كل الشعراء الغنائيين، فكر فيما يقولون وما لديهم. لقد أغلقوا أنفسهم على ذواتهم في حياتهم اليومية المعزولة، ولكنهم أغلقوا معهم بالكلية على كل الأشياء التي بالضبط إذا عددناها تصبح هي بالضبط ما يصنع الشعر، وهم يستطيعون ويعددون بالفعل ويستطيعون أن يصنعوا الشعر، هذا التعداد. كل هذا لهو جانب واحد من الأدب الإنجليزي ويعرف كل أحد، حقا، أين يترعرع، الحياة اليومية الحياة اليومية برمتها والأشياء التي تنغلق عليها تلك الحياة اليومية برمتها[٣٣].

---

(33) Stein. " What is English Literature " , pp.17-18.

من ناحية أخرى، فإن وولف هى عشيقة الإرجاء والتأخير والإسهاب. إذا كانت تفتخر بنفسها لكونها رفيعة الثقافة "تمتطى (عقلها) وتعدو عبر البلاد فى مطاردة فكرة"[٣٤] فإنها يمكنها أن تبدل عدّوها فى منتصف خطوها الواسع، تعطف محاجة ما فى مسارات جانبية داخل مواضع غير قابلة للشك، وهكذا تعيد خلق الإثارة، أو السخط من الوصول إلى خلاصة أخرى غير تلك التى أمل المرء فى العثور عليها حينما شرع فى البداية. أيًا ما كان لومها المفرط لـ "تمرين منضدة الشاى" المطبوعة فى "بوابة الهايد بارك" "للدماثة" و"الأدب"، التى كشفتها فى مقالاتها عن "القارئ العام" فإنها قد استخدمت تدربها استخدامًا جيدًا، وغير متوقع فى ابتكار بلاغة سمحت لها أن تقول "أشياء عظيمة كثيرة سوف يتعذر سماعها إذا خطا المرء باستقامة وتكلم جهرا"[٣٥]. ويمكن أن نرى فوائد هذا الأسلوب فى الجملة الأولى التى تسر بها "فى عدم معرفة الإغريق" (*On Not Knowing Greek*) حيث عملت وولف على خلق مجتمع من آراء (غير المثقفين) ببساطة البدء بنزع السلاح بالكلية:

لأنه من العبث والحماقة التحدث عن معرفة الإغريق طالما أننا فى جهل (يؤهلنا) لأن نكون فى آخر صف من صفوف مدرسة الصبية، طالما أننا لا نعرف ما الذى بدت عليه الكلمات، وأين يجدر بنا، بدقة، أن نضحك، أو كيف مثل الممثلون، ليس هناك فقط فارق فى العرق واللسان بيننا وبين أولئك الغرباء بل ثغرةً هائلة من التقاليد[٣٦].

(34) Virginia Woolf, " Middlebrow " , Collected Essays, II, p.196.

(35) Virginia Woolf, " A Sketch of the Past " , Moments of Being : Unpublished Autobiographical Writings, ed. Jeanne schulkind (London, 1976) , p.129.

(36) Virginia Woolf, " On Not Knowing Greek " , Common Reader: First Series , p.24.

تخطيط التقاليد بواسطة التمزقات التاريخية جهل مميت، وتبدو هذه الثغرات كأنها لا تقهر مثبطة أى همة لمحاولات الإصلاح، أليس بسبب تلك القوة التنقيحية التى تم توصيلها عبر الكلمة الافتتاحية "لأنه"، التى تذكرنا بأنه فى التقاط كتاب، سواء فى جهلنا بموضوعنا أو معرفتنا الجزئية به، فنحن نستأنف حوارًا، أو مناقشة، قد بدأ ولم يزل جاريًا. هذا ما يعنيه أن تدخل إلى تقاليد ما، أن تنخرط فى نقطة مشتركة المقارنات. حتى حينما يكون استخدام وولف المقارنات مفاجئًا، على نحو مجفل، فإن الملاحظة ذات النزعة الاجتماعية للحوار المستأنف تظل لافتة؛ كما فى الافتتاحية الرائعة لـ "غرفة تخص المرء وحده" – "ولكن ربما تقول إننا نطلب منك أن تتكلم عن النساء والتخييل – وما علاقة ذلك بغرفة تخص المرء؟" إننا لا ندخل بسهولة إلى محاجة فحسب، بل ننغمر على التو فى قلبها. إن 'لكن" المتعلقة بالجدل العنيف تعنى بالفعل إشارة إلى التبادل المحموم، ذلك الذى يعد بأن يترك الجمهور فى نهاية حديثها وقد تم إعلامهم، لا بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية التى تؤثر على عملية الإبداع فحسب، وإنما، وقد تم إرشادهم عبر القوى الإقناعية والإيحائية للتمثيلات الرمزية بالقدر نفسه من الأهمية. إن أولئك الذين يتبعونها على مدى تغير هويتها المتضاعف (إنها تتكلم بداية من خلال نفسها، لكنها تسمح لهذه "الأنا" أن ترمز إلى "مصطلح ملائم لبعض الناس الذين ليس لهم وجود حقيقى"؛ ثم، مثل مارى بيتون ***Mary Beton***، التى سوف توصل معظم المحادثة والبحث، تعود أخيرًا إلى "هويتها" الحقيقية بوصفها امرأة "خبيرة" بالأدب في موعدها لكي تلقي الخطبة المنمقة) تلك الهوية التى تعانى معها من الصد عند دخول مكتبة الكلية، وتصمد أمام كل الإلهاءات، الاستطرادات، والمقاطعات التى تحول أو تعوق تسلسل أفكارها،

ولكن لا تخرج هذا التسلسل عن مساره أبدًا – هذه هي العناية الإلهية التي تحكم عالم وولف العقلي– وهي التي سوف تعرف بالفعل ما الذي تفعله غرفة تخص المرء وحده بالنسبة إلى قضية المرأة والتخييل.

من ثمّ، يمكن أن يقال إن وولف قد رادت نقد استجابة القارئ، على نحو غير منهجي، غير أنه رفيع الثقافة. بل يجب أن يقال أيضًا إن مؤلف مقال ينصح "كيف ينبغي على المرء أن يقرأ كتابًا" أو مقالاً نقديًا يحذر من "الطريقة الخاطئة للقراءة" لهو بالفعل واع، وإن كان على نحو مضطرب، بشيء من التعقيد والأزمة التي تنطوي عليهما العلاقة ما بين الحياة الخارجية والحياة الداخلية معرضًا مستقبل القراءة، بل الأدب نفسه، للخطر.

لكي نرى الحداثة بوصفها زمنًا لتغير متشنج غير مسبوق لهو أمر ليس مقصورًا على وولف، ولكن ربما لم يضع ناقد حديث الأزمة كما وضعتها وولف في مثل هذه المصطلحات الجسورة في دعواها الشهيرة حوالي أو في ١٩١٠ بأن الشخصية الإنسانية قد تغيرت[٣٧]. لقد قاست هذه التغيرات كما كان متوقعًا لروائية – عبر ملاحظة الشخصية الأكثر انفتاحًا إذ

---

(٣٧) قولها "تقريبًا" يدل على الروح لليبرالية المرنة التي تعوض الدقة الواثقة من نفسها لديسمبر ١٩١٠. وأنه من المتفق عليه على وجه العموم أن وولف اختارت ١٩١٠ لتسم تلك التغييرات في المواقف الاجتماعية لأن ذلك العام قد شهد موت الملك إدوارد السابع وشهد المعرض الأول للانطباعيين. والملاحظة الأقل شيوعا ولكنها حقيقة أدبية لم تفت ملاحظتها على وولف أن عام ١٩١٠ قد شهد أيضا إعادة الطبع المتضاعف لكتاب ساموبل بوتلر Samuel Butler "طريق الجنس البشري كله" The way of All Flesh وهو الكتاب الذي اعتبرت وولف أنه قد مهد الطريق للشخصيات الحديثة، وبرهن على صحة إيمانها ببصيرة القارئ العام في تقدير ما الذي يستحق أن يحيا على مر الزمن. وتنبغي الملاحظة في النهاية أن عام ١٩١٠ قد شهد موت مارك توين ووبليم جيمس وتولستوي، كل رواد الرواية الحديثة العظماء. انظر Virginia Woolf, Character in Fiction ", Essays III, pp.421-2.

تطهو، عبر افتراض أن كليمنسترا *Clytemnestra* لا أجاممنون *Agamemnon* هى التى تثير تعاطفنا الآن، وعبر الأخذ فى الاعتبار كيف حكم على جين كارليل *Jane Carlyle*، تلك المرأة العبقرية، أن تنظف القدور بدلاً من كتابة الكتب. لقد كان ذلك التغير فى الشخصية هو الذى تجسد فى العلاقات المتبدلة ما بين "السادة والعبيد، الأزواج والزوجات، الآباء والأطفال". هو الذى جعل الحداثة جديدة. إنها واحدة من المفارقات الساخرة العديدة للتاريخ أن الشخصية الإنسانية قد تغيرت جذريًا فى تلك السنوات السبعين الشاذة منذ خاطرت وولف بهذه الملاحظة التى كانت قد كفت عن الوجود كلية عند الكثيرين.

ربما يبدو، حقًا، افتتان وولف بالسيدة براون أو "الشخصية فى ذاتها" تخييلا غريبًا وعتيق الطراز، باعثا على نفور أولئك الذين كفوا عن الإيمان بواقعية الذات، فما بالك بفكرة الشخصية. غير أن وولف قد اعتزت بالشخصية الإنسانية بوصفها شيئًا "قد تم إنجازه" لا بوصفها ثمرة من ثمرات الفانتازيا.

لقد كانت الشخصية هى المنجز الأقصى لتطورنا الاجتماعى والثقافى، وكان النثر الشارح الأعظم لذلك. لم تكن الحياة دائمًا "هالة مضيئة تحيط بنا منذ بداية الوعى حتى النهاية". لم يكن لدى الإليزابيثيين، على سبيل المثال، حس بالشخصية، بالفهم الحديث لهذه الكلمة، كما يمكن أن يرى المرء، كما تفعل وولف، فى المقارنة فى "كم تدعو العاهرة آنا كارنينا إلى الشفقة" (*Tis Pity She,s a Whore to Anna Karrenina*). آن "لحم ودم، أعصاب ومزاج، لديها قلب، مخ، جسم وعقل". بكلمات أخرى هى تجسيد تام للوجود الإنسانى. ولكننا نعرف القليل جدًا عن أنابيللا *Annabella* التي هي "مسطحة وخشنة مثل وجه قد رسم على ورقة كوتشينة"، ولا نحتاج لأن نعرف، طالما هى كإبداع أدبى دون أعماق، دون مدى، دون تعقيد(٣٨). وعلى النقيض فإن

(38) Virginia Woolf. " Notes on an Elizabethan Play". Common reader: First Series. p.53.

أكثر العقول عادية لشخص يحيا فى، أو حوالى ١٩١٠، سيكون ضيفا على "انطباعات لا تعد ولا تحصى – تافهة، فانتازية، سريعة الزوال، أو منقوشة بحدة الفولاذ"، تلك التى تشكل "أنفسهم داخل حياة الاثنين أو الثلاثاء". وكما تشهد ملاحظة فى آخر كراسة للقراءة "الحديث... "نمو التلفظ" *articulateness* ظل ظاهرة مرادفة فى عقل وولف"[٣٩].

النمو فى وعى الذات وقوة الفن فى أن "يحررنا من العبء الهائل للا معبّر عنه" هما التيمتان التوأمان اللتان تهيمنان على قراءة وولف للتاريخ، منذ مقالات "القارئ العام" وعبر حركة المناداة بالتعديل النسوية المتقدة الذكاء لـ "غرفة..." إلى مشروعها النقدى الرئيسى الأخير الذى يضع اثنين من الرموز موضع الفخار حين اعتزمت وولف إحياء ذكرى دورهما فى صناعة التقاليد. الرمز الأول هو أنون؛ "الصوت المعزوف المغنى فى الهواء الطلق الذى يقودنا إلى عتبة الفردية؛ وثقافة الطباعة التى أحيت ذكرى الذات. من غير غناء أنون على الباب الخلفى لمنازل المزرعة وإخراجه للمسرحيات الدرامية فى أفنية الكنائس والأسواق، لكان الإنجليز فى القرون الصامتة قبل حلول الكتاب كانوا عرقًا أبكم، عرقًا من التجار، الجنود، القسس، الذين تركوا من خلفهم منازل حجرية وحقولاً محروثة وكنائس عظيمة، لكن لا كلمات"[٤٠]. الآخر هو، بالطبع، "القارئ" الذى لا تقدمه وولف عبر تشخيص مريح، بل بوصفه وجودًا تاريخيًا "يأتى إلى الوجود فى وقت ما فى نهاية القرن السادس عشر"، عند موت أنون، الذى تاريخ حياته "سيجعلنا نكتشف أنه يستحق الكتابة لما كان له من تأثير على الأدب"[٤١].

(39) Virginia Woolf, " Notes for reading at Random" , Twentieth Century Literature, 25 (1979). p.376.

(40) Woolf, " anon" and The Reader" .p.383.

(41) Ibid.,p.428.

يمكن أن نعتبر "القارئ العام" المجلد الأول لتاريخ الحياة ذاك. تتكشف الحبكة فى رواية تاريخ العائلة فى "تشيوسر وآل باستون"، مارجريت باستون، الأم، تكتب، كما يتطلب الواجب، لزوجها عن أحداث الضيعة "خطابات وكيل مزرعة مستقيم إلى سيده" توضح، تنقل أخبار، تروى روايات؛ يرسخ ابنهـا جون، المنتقل إلى لندن، مكانته بوصفه سيدا مهذبا، وقد وسم هذا التغير فـى الشخصية برغبته فى أن يكتب عن الأشياء التى ليست بذات أهميـة عمليـة وفورية، وعلى سبيل المتعة يكتشف قراءة تشوسر؛ حيث قد يواجه "السماوات القصوى، الحقول، وأناس عرفهم، غير أنهم كاملون ومصقولون"

نحن نشهد فى التنامى الداخلى لشخصية جون باسـتون النقلـة فـى العلاقات الاجتماعية والعائلية التى تعود إلى ميلاد القارئ. ويتناقض وصف وولف لذلك التحول الهام، على نحو حاسم، مـع وصـف فـالتر بنيـامين ***Walter Benjamin***، الذى يرسم صورة للقارئ المولود حديثًا وقد تم التسامي به روحيًا وأخلاقيًا فى صمت الكتاب. "هو نفسه لم يستشر ولم تكـن لديـه القدرة على استشارة الآخرين".(٤٢) وتعزو وولف تحول روح القارئ الداخلية إلى تطور عادات فى الاستجابة، أو فى رد الفعل تجاه أعـراف المـسارح الصغيرة؛ حيث هموم العامة وحيث تصنع الشخـصيات الفرديـة الخاصـة مصائرها. وكما تتأمل وولف "لقد فشل رواج الخشبة والحضور الدائم لصيغة المخاطب فى إشباع العقل الضجر من الصحبة، العقل الذى يـسعى إلـى أن يفكر لا أن يمثل، أن يعلق، لا أن يشارك، ليسبر ظلمته هو نفسه، لا السطوح الساطعة المشتعلة للآخرين".

---

(42) Walter Benjamin, ' The Storyteller" , Illuminations.,ed.Hannah Arendt (New York . 1968) p.87.

ينتمى مثل هذا العقل إلى القارئ (المولود حديثًا). إنه سوف يلتفت إلى دون *Donne*، ومونتان *Montaigne*، وسير توماس بــراون (*Sir Thomas Browne*)" صائنو مفاتيح العزلة"[٤٣]، ينتمى إلى مونتان وحده فن "الحـديث عن ذات المرء، إتباع المرء لأهوائه، معطيًا الخريطة بكاملها، الوزن، اللون، ومحيط دائرة الروح فى تشوشها، فى تنوعها، فى لا كمالها" [٤٤]. مونتان، إذ يقرأ كتاب نفسه، ينصحنا بأن "الاتصال هو الصحة، الاتصال هو الـسعادة".[٤٥] تلك الرسالة التى تلقى بعبء نبوة عقل سـيبتيموس *Septimus Smith* سـميث المشوش فى "مسز دالوى" (*Mrs. Dalloway*) حتى إذا كان يمثـل المـصير الأسود للحداثة، موت الروح. إذا كان مونتان هو الرجل الذى "قد أنجز أخيرًا التوافق المعجز ما بين كل الجوانب صعبة المـراس التـى تؤلـف الـروح الإنسانية"، فإن سير توماس براون، كاتب السيرة الذاتية الأول، لهو شخصية. "تصبح فيها للمرة الأولى واعين بالملوثات التى تلطخ الأدب بعدئـذ بـألوان غريبة وبالغة التعدد، لدرجة أننا مهما بذلنا من جهد سوف يكون من الصعب أن نثق ما إذا كنا ننظر إلى رجل أم إلى كتابته"[٤٦].

ويقدم كل الكُتاب الذين لاقوا اهتمام وولف هذا اللا يقين: دون، ديفـو *Defoe*، ستيرن *Sterne*، الأخوات برونتى *Borntes*، جورج إليوت *George Eliot*، ميرديث هاردى *Meredith Hardy*، هنرى جـيمس *Henry James*، كونراد *Conrad*، لورنس *Lawrence*، بروست *Proust* وجـويس، (*Joyce*)

---

(43) Woolf, " Notes on an Elizabethan Play ", p.58.

(44) Virginia Wolf, " Montaigne" , Common Reader: First Series, p.59.

(45) Ibid., p.69.

(46) Virginia Woolf. " The Elizabethan Lumber Room" . Common Reader: First Series p.48.

إذا ذكرنا فقط بعضًا ممن حظوا بأكثر تعليقاتها براعة. وكما يشهد "إقناع" (*Persuation*) فحتى نموذج جين أوستن؛ في لا تشخصها و"تمييزها الفاتن للقيم الإنسانية" ربما قد عاشت "وقد ابتكرت منهجًا واضحًا ومؤلفًا كالمعتاد، غير أنه أعمق وأكثر إيحاء، من أجل توصيل لا ما يقوله الناس فحسب، وإنما ما تركوه مسكوتًا عنه، لا ما هم عليه فحسب، وإنما ما عليه الحياة"(٤٧). لقد كان عليها أن تكون السابقة لا لـ أ ى. إم. فورستر (*E.M.Forster*) فحسب (وولف نفسها بالطبع) وإنما لهنرى جيمس أيضا. (*Henry James*).

ولا تدفع وولف قراءها، كما دفعت أورلاندو *Orlando*، في الحضور الحداثى، وقد قبض عليه فى نزاع الأجيال ما بين الماديين الإدوارديين، ويلز *Wells*، وجالزورثى *Galsworthy* وبينيت *Bennett* الذين، وفقًا لها، قد أخبرونا فحسب أين وكيف ولكن لا لماذا عاشت الشخصية الحديثة، وبين الجورجيين "الروحانيين"، جويس، لورنس، وهى نفسها، الساعين صوب القبض على "الروح" الهائمة على وجهها للحياة الحديثة، تلك المهمة التى أوجبت انقطاعهم المتجرئ عن الأعراف. ويرى تاريخها الأدبى، فيما وراء أزمة الحداثيين، متى ستكون العواطف المتعارضة للعقل خاضعة لـ "القوى التعميمية والتبسيطية للخيال المنطقى الصارم". وكما نصحت وولف فسوف يعجل أدب المستقبل بقوة الشعر على أن يجرد ويستخلص الإحساس إلى ذلك الحد الذى نفهم فيه لا ما نحن عليه بالضبط وإنما ما الحياة. ولو أنه لن يعدم مراسيه فى النثر، حيث كل من الحقائق العظيمة والتافهة للوجود، الأحاسيس

---

(٤٧) يفترض "إقناع" Persuation هذه الإمكانية، طالما أن جيشانه العاطفي الشهير حول استقرار النساء "يبرهن لا على الحقيقة الموجودة في السيرة الذاتية بأن أوستن قد أحبت فحسب وإنما على الحقيقة الجمالية أنها لم تعد خائفة من أن تقول هذا، " Jane Austin. Common Reader: First Series, p.148.

العامة للعقل، حتى سخرياته، العواطف التى توقظها الموسيقى، بواسطة الحشود، بواسطة أناس بعينهم، أو حتى بمجرد تراقص الضوء فوق الماء، يمكن أن يدرج مع تلك الرقة التى طالما أعجبت الشعراء[٤٨].

لن يتجسد هذا المستقبل ماديًا دون تغير متطابق فى وعى الجنس، فبالنسبة إلى وولف لا يتعين تمييز وعى الجنس عن المشكلة العظمى للحداثة: انقسام العقل على نفسه. إن عزم وولف على تضمين وتثمين الغامض، القارئ العام وأنون، الذى كان امرأة على الأرجح، بوصفها رموزًا مهمة فى تاريخ الأدب الإنجليزى، قد ساعد لا على تغيير الطريقة التى ندرك بها تاريخ الأدب فحسب، وإنما على فهم صلة النساء بفن الكتابة أيضًا.

وما النقد النسائى الحديث فى الجوهر إلا توسيعا لنفاذ البصيرة الأصيل عند وولف؛ "إننا نعيد التفكير من خلال أمهاتنا إذا كنا نساء"[٤٩]. لقد كانت وولف مدفوعة لأن تقتفى سلسلة النسب هذه لأن النساء اللواتي قد أنكر عليهن التعليم والوسائل المادية ليتأهلن بوصفهن وارثات غير واعيات للتقاليد قد كتبن، بالضرورة، لا على نحو مختلف فحسب عن الرجال، بل أيضًا على نحو أقل ثقة بالنفس وأكثر تحفظًا.

---

(٤٨) هذه الأفكار يشار إليها على نحو أكثر إيجازا في Modern Fiction, How it Strikes a Contemporary" و "The Narrow bridge of", " Mr. Bennett and Mrs. Brown " Art' ويرجع تاريخ هذه المقالات إلى العشرينيات حينما كانت ممارسات الحداثيين توطد نفسها بوصفها إبداعات لا غنى عنها في مشهد كارثة الحرب العظمى. وبحلول الثلاثينيات تم تحدي المبادئ الجمالية للحداثة بواسطة جيل جديد، وهو الجيل الذي، إذ رأى تلك الظروف التى أدت إلى الحرب العالمية الثانية للقرن بدأ يتساءل بل "يشجب" "المذهب الروحي" لأسلافه المباشرين، ويتكئ على "المادية" التي وجهت سياسيا واجتماعيا مسوغات العمل الفني. ومقال وولف" The Leaning Tower هو أهم وأشد المقالات التي انصبت على هذه القضية تأثيرا في عقد الثلاثينيات، وThree Guineas وهو أهم كراساتها الدعائية يعبر عن رؤاها عن العلاقة ما بين النظام الأبوي والحرب، الأدب والسياسة.

(49) Woolf, Room , p.79.

لم تزل قدم وولف في هذه الانشغالات حين تقدم بها العمر، بل إنها قد حسمت وجهة نظرها منذ وقت مبكر جدًا بوصفها ناقدة. مبكرًا منذ ١٩١٨، اقترحت وولف فى مقال نقدى عن "الروائيات النساء" أن قضية النساء الكاتبات كانت "لا قضية من قضايا الأدب فحسب وإنما قضية من قضايا التاريخ الاجتماعى". ما هو أصل الجيشان الاستثنائى، على سبيل المثال، فى القرن الثامن عشر لكتابة الرواية بواسطة النساء؛ لماذا بدأ حينئذ وليس فى زمن النهضة الإليزابيثية؛ هل كان الدافع الذى حملهن أخيرًا على الكتابة هو الرغبة فى تصحيح النظرة السائدة لجنسهن، والتى تم التعبير عنها فى مجلدات عديدة، ولحقب متعددة للغاية بواسطة الكُتاب الذكور، إذا كان الأمر كذلك، فإن فنهن هو على التوّ ممسوس بعنصر لابد أنه غائب فى عمل كل الكتاب السابقين.(٥٠)

هذه الأسئلة أسئلة مألوفة تمامًا اليوم، إلى درجة أننا قد ننسى أن إجاباتها التى استغرقت عمرًا بكامله لكى يتم صياغتها ليست بأية حال حاسمة أو لم تزل غير مكتملة فى بعض الحالات. إننا لانزال نسعى لحل القضايا الرئيسية التى افترضتها وولف للسؤال النسوى: الشروط الاجتماعية والاقتصادية لعملية الإبداع (أو كما تضع المسألة: كيف نغذى الفنان؟) العلاقة، إذا ما كانت هناك علاقة، ما بين الجنس والجنس الأدبى، الجسد واللغة.

تبقى أشد المشكلات التى أثارتها وولف صعوبة هى كيف نحدد العنصر أو العناصر التى تسمح لنا نظريًا أن ندرك على نحو فارق العمل بوصفه نسويًا؟. وكما اكتشفت وولف بنفسها، أن الدافع ليس مفتاحًا حقيقيًا

(50) Virginia Woolf, " Women Novelists " . Essays, II. p.314.

طالما أن أسباب كتابة النساء ليست متماسكة ومتحدة. فانى بيرنى (*Fanny Burney*) "أم القص الإنجليزى" لم تكن تلهمها "أية رغبة فى الثأر من مظلمة" بينما شارلوت برونتى (*Charlotte Bronte*)، ابنتها الجامحة، استطاعت بجهد جهيد أن تكظم غضبها. ربما تكون طريقة سير الجملة ووطؤها مؤشرًا يمكن أن يعوّل عليه بشكل أكبر لتمايز الجنس. على الأرجح سوف تعكس جملة المرأة الإيقاعات اليومية التى تسم وتحدد حياتها، أيًا ما كان ما تشعر به تجاهها، سواء أكانت سعيدة أو ممتعضة، متحققة أو محزونة، لأن المعوّقات ستكون موجودة دائمًا. لن تنجو النساء اللواتى يكتبن من حتمية تلك الجملة التى لا تقرر؛ الطريقة المشتتة التى تكتب بها النساء فحسب، وبإيجاز، لن يطلن نوبات التركيز- وإنما الطريقة التى يدخل بها العالم إلى الوعى، فى الاستراحات المختطفة من خدمة الأطفال، من واجبات غرفة المعيشة، من المسارعة لتلبية طلبات مائدة الأسرة. ربما يكون اقتراح وولف أقل معقولية، لكنه لافت أكثر، أننا نبحث عن علاقات الاختلاف الجنسى حيثما نجدها فى الحياة- ليس فى إيروتيكية النص تمامًا، وإنما فى تضاريسه وملامحه. أمعنت وولف النظر فى أن الكتابة تأخذ تشكلها من التنظيم المتناسب للجسم والأعصاب، الجملة النسوية تكون أقصر، أكثر طواعية، مشكلة حول مركز مختلف للجاذبية، إذا جاز التعبير. ما بدا أكثر أهمية بالنسبة إلى وولف من وصف تشريح المرأة الأدبى أن عليها أن تكتب كجسد لا كملاك غامض، أو جنس غير موجود. وكانت الوصية الأولى للنساء اللواتى ألزمن أنفسهن بالكتابة على نحو جاد هى التخلى عن العفة العقلية المفروضة من الأنظمة الأبوية، وقول الحقيقة عن الجسد. وبالرغم من أن وولف قد علمتنا فعليًا كيف نفهم ونفسر الوعى الجنسي فى الأدب، فإنها بالقدر نفسه من الحماس المتقد، أسدت إلينا النصيحة بتساميه إلى صيغ للوعى

أكثر تجريدًا ولا شخصية، وذلك لأمر واحد، وهو الأمر "الأساسى" أن تعميق الوعى الجنسي يحدّ القدرة التخييلية ومن ثمّ يشوّش رؤيتنا للواقع:

أن ندمج فى، ونلقى على شخص من الجنس الآخر كل ما نفتقده فى أنفسنا ونتوق إليه فى الكون لهو غريزة عميقة وكونية لدى كل من الرجال والنساء. ولو أنها تمنح الراحة إلا أنها لا تقود إلى الفهم. إن روشستر *Rochester* صورة زائفة لحقيقة الرجال كما هى كورديللا *Cordelia* لحقيقة النساء[٥١].

لا غرابة فى أن كولريدج هو الذى قاد وولف إلى "روح" المشكلة؛ عبر تأمله أن العقل المبدع خنثى. وتفسر وولف ذلك بأن كولريدج يعنى أن العقل الخنثى هو عقل مردد للأصداء وذو مسام؛ بمعنى أنه ينقل العاطفة دون عائق، إنه مبدع بالطبيعة، غير منقسم ومتوهج. لكى تؤكد هذه النظرية تنتقل وولف إلى الرمز الوحيد الذى يمثل بالنسبة إليها حالة رباطة الجأش تجاه الواقع، الحقيقة العاطفية بأن الأدب لديه القوة على التوصيل، وهو شكسبير، الذى استنفد عقله كل المعوقات والبذاءات إلى الدرجة التى يستحيل معها أن نقول ما الذى فكر فيه هو شخصيًا حول النساء وأية قضايا دعمها بإعزاز أكثر.

العقل العادى ممزق بالتعارضات والانقطاعات، مترنح بقصص الحب والكراهية، غير أن المبدع، العقل الشكسبيرى، يتمم هذه المتعارضات، يزاوج بين ما هو نسوى وما هو ذكرى، فى الوعى الإنسانى إلى أن يعبر عن نفسه بامتلاء تام وسلام وحرية.

---

(51) Virginia Woolf, " Men and women" , ibid., III, p.193

كل هذا الحديث عن الخنثى والسعادة الزوجية للعقـل المبـدع هـى بالطبع، أسطورة، كما عرفت وولف جيدًا. لو كان شكسبير متـوهج العقـل والإحساس للغاية بينما يكتب، فكيف أبدع كورديللا، الصورة الزائفة للمرأة؛ أيضًا إننى أود أن أقول على نحو أكثر إثارة للمشاعر، إن شكسبير هو الذى يمثل أكثر من الجميع الكاتب الذى يعيش فى عداوة مع اللاواقع، الذى حارب معارك العالم وكسبها. إنه ليس جنيا يسد علينا الرؤية، وإنما حضور مستمر تبعث روحه الحياة فى كل كاتب يثبت رؤيته على الواقع، عاقدًا العزم علـى ألا يدعه يفلت دون أثر. من ثم، فإذا كان لا مفر على الإطلاق من أن تكتب، ومن الأفضل أن تقرأ، فى غرفة تخص المرء وحده، ونـصيحة ألا تكـون النوافذ مغلقة بالمصاريع من أجل الحفاظ على أطر الأشياء في مشهد بسيط.

لأن هناك قد يوجد الشيء الذى يتحمل التغير، يحيا الكارثـة: هنـاك "الحياة العادية التى هى الحياة الحقيقية لا... الحيوات المنفصلة الصغيرة التى نعيشها بوصفنا أفرادا"[٥٢] هناك يحتشد أنون والقارئ العام، شكسبير وأخته، مارى بيتون ومسز براون، كلهم يتقاطعون منكبين على عقل أولئك القـراء العامين والحاذقين الذين يلتقطون كتابًا ويلقون نظرة خاطفة خارج النافذة، ثم يستأنفون قراءتهم.

(52) Woolf, Room, p.102.
(53) Ibid.,p.118

الفصل الخامس

ويندهام لويس
Wyndham Lewis

بقلم: فينسنت شيري

في عام ١٩٢٩، في بلفاس "فلسفة الإبريق المنصهر" (*Paleface:The Philosophy of the Melting Pot*) يشرع لويس في اختبار عمليات الـ "الوعي – العرقي" في القص والشعر المعاصرين. وهو موضوعه الذي استلزم مناهج وأهداف أبعد طموحا من تلك التي يتطلبها "النقد الأدبي"، ذلك المصطلح الذي التقطه بملقاط صغير من علامات التنصيص وألقى به بعيدًا عن نثره الخاص: "لا تندرج هذه المقالات تحت عنوان "النقد الأدبي". لقد كتبت بوصفها استقصاء صرفا لحالات العقل المعاصرة، كما عرضيها علينا الكُتاب المبدعون"(١). ويناقش لويس، موسعا مركز الانتباه من النص الأدبي إلى السياق الثقافي، ذلك التغير الذي انتاب الممارسة النقدية ومنظومتها الأخلاقية التي تواصلت خلال القرن العشرين داخل الصناعة المزدهرة لـ"الدراسات الثقافية". على أية حال يقف لويس بوصفه "ناقدا" ثقافيا أكثر من كونه طالبا ثقافيا على جذر النظام المعاصر بوصفه شاهدا راديكاليا أشد استفزازا وإزعاجا لتيارات القراءات الاجتماعية والتاريخية الأساسية للأدب. ولأن تأكيد لويس على المبادئ الثقافية للفن يؤدي إلى وصف نهائي شديد الدقة، وهو ما يعد، كما تواصل الفقرة السابقة أن يكون نهاية مبحث هو تحقيق الغرض منه. كان المقصود من مقالاته أن توضح على نحو جلي العمليات الآلية والمستمرة التي يستخلص بواسطتها الفنان أو الكاتب (الروائي أو الشاعر) صيغه: لكي يظهر الكيفية التي تنبثق

---

(1) Wyndham Lewis, Paleface: The Philosophy of the " Melting Pot" (London,1929), p.97.

بها الصيغ للفنان في تطور هو كيفية حصوله عليها علي جناح السرعة ثم تطبيقها(٢).

إذا كان كل التعبير الأدبي مشروطا، كما يجزم لويس مرارا، فإن قضية واحدة تؤكد نفسها قبل أية قضية أخرى: إلى أي حد قد يطالب هذا الناقد بالاستقلال والسلطة؟ ليس هذا سؤالاً بلاغيا. بالنسبة إلى لويس فالروائي (والرسام) وكذلك الناقد، عضو من أعضاء الجيل الأدبي نفسه الذي يضم جويس وشتاينو ولفوباوند وإليوت، وهم من تعرض لمراجعاته النقدية المتسمة بقسوة ومثابرة بالغين. وكونه يتمتع بمسافة نقدية عن موضوعه، أقل مما قد تخول تصريحاته، لهي حقيقة تلعب دورها على التو في تحديد الصلاحية الموضوعية لصيغه وتوضيح كثافتها، غريبة الأطوار والمستنيرة أحيانا.

يشارك لويس بوصفه رؤيويا قائما بذاته، وملما محليا بالطاقات الفعلية التي يقتفي أثرها من خلال معاصريه بمثل هذا التوقد الضاري. إن التشريح الضاري الباهظ الذي يشعر أنه مدفوع إلى القيام به ربما يكون هو نفسه عرضا مسرحيا، وضعت القوى الثقافية والتاريخية نفسها مخطوطه الذي يسعي جاهدا أن يكشف عنه.

هذا مأزق استثنائي يليق تماما بلويس، ويحل هذا التناقض نفسه في مجموعة أعمال تأخذ مكانها بوصفها، سجلا قد يكون هو الأكثر كشفا لجيله، تحت هذا العنوان المؤقت: "رجل العالم" (***The Man of the World***) إذ شرع في أن يكتب من ١٩١٩ حتى أوائل العقد الثالث مجلدا*Oeuvre* متعدد الأجزاء عن تلك "الحالات المعاصرة للعقل"، ينطوي على نثر قصصي وخطابي

(2) Ibid.,pp.97-8.

ويشهد على نوع رئيسي من تأليف التاريخ السياسي والفني الـذي تتطلبـه الحتمية الثقافية التي تخصه كعلامة مسجلة. (محتوى هذه الروائع سوف تتم قراءته والاستشهاد به هنا تحت عدد كبير من العناوين التي قـسمها لـويس أخيرًا بناء على نصيحة إليوت)[٣]. لكن التوبيخ القاسي واللاذع الذي يوسعه هنا لملامح الحداثة الأدبية الحالية المميزة يستمد سلطته من انغماسه هو نفسه في رحم التاريخ السياسي والثقافي الذي يولد هذه التطورات. وما يلي هنا من شرح سوف يتعامل مع هذا التناقض بوصفه الحالة الأولى للحدة التي تـؤدي إلى إضفاء الشرعية على تقرير لويس في النهاية. ويبدو الأمر وكأن يـونس الذي لم يزل في شرك بطن الحوت أصبح قادرًا فجأة على أن يصف، فـي تفصيل متوهج، بنية الهيكل العظمي الخارجي الذي يحتويه.

ظهر "الأسد والثعلب: دور البطل في مسرحيات شكـسبير" *The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare* (١٩٢٧) في سياق "رجل العالم" بوصفه من هذا النمط. وميزة موضـوعه- تأثير أفكار ميكيافيلي على سياسات وأدب النهضة الإنجليزية - عن الكتـب الأخرى التي تحافظ تقريبًا على إطار معاصر للمرجع على وجه الحـصر. يجادل لويس هنا بأن رمزى الأسد والثعلب - الـضخم والاسـتراتيجي؛ أي نمط القوة العارية والمكر المقنّع يحددان الإمكانات المتقابلة التي مزج ووازن بينها الحاكم الميكيافيلي، وهو يظهر هذا التحدي بوصفه القوة المحرضة في المسرحيات. تبدو المحاجة مقنعة ومتماسكة، إذ تقدم مالا يمكن العثور عليـه

---

(٣) من بين المجلدات الست التي صدرت ما بـين ١٩٢٦-١٩٣٠ هنـاك روايتـان-Childermass, و Apes of Godوأربعة كراسات دعائية استطرادية: The Art of Being Ruled. The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare , Time and Western Man, and Paleface. وكانت أهداف ورؤية المشروع تتبسط بوضوح على مـدى منتـصف عقـد الثلاثينيات في The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator, The Doom of Youth, and Men Without Art.

في أي مكان من إدراك ملموس لنقد الحداثة ***modernity*** سيوصله إلينا عبر بقية المشروع. إنها تأخذ مكانها بوصفها تمرينا على مناهج البحث ذات الشكل التاريخي وبوصفها محاولة لعرض أوراق اعتماد الكاتب في هذا النظام الذي تم تبنيه حديثًا. على أية حال فإن السرد التاريخي يترنح بشدة. تكمن فيما وراء تطابقات الخصومة السياسية للثعلب والأسد النقلة من القيم الإقطاعية والفروسية الوسيطة (***medium aevum***) إلى أخلاقيات الحداثة المبكرة، غير أن هذه القصة تدعم إلى مدي طفيف وشديد التقليدية تلك السلسلة المتصلة التي تؤازر ثقل التوثيق والمرجعية المتقنة الذي طالب لويس بأن تحمل عبأهما.

حينما تتم قراءة الأسد والثعلب في مقابل المجلدات الأخرى في السلسلة، فإنها تفترض بقوة أن الكفاءة الرئيسية التي يملكها ادعاء لويس بكونه ناقدا للأدب ذا إلمام تاريخي، ما هي إلا كونه عضوا في مجموع أعضاء الجيل الذي يضعه محل الاختبار.

وهو يوضح هذه العضوية عبر إيماءة الفشل في "الأسد والثعلب". وينقل انغماسه في التفاصيل الأرشيفية وغير المفهومة الزائدة عن احتياجات المحاجة مسعاه بكامله صوب رومانسية تاريخية – إنه وصف متزمت، أكاديمي، للنزعة الهروبية الزمانية، هي نفسها التي عثر عليها وراقبها على نحو شديد الوطء بين معاصريه.

إن هذا المقال النقدي جزء من تعقيب بعيد المدى عن التجربة الحديثة للزمن، تلك التجربة المعقدة بما يكفي لجعلها جديرة بالإعادة والتكرار على مدى الفقرات العديدة القادمة هنا، لكنه التواء لويس الخاص غريب الأطوار، كما هو واضح، مع العصر الحديث، والذي حوله إلى الناقد الأشد بحثا عما يدعوه "عبادة [العصر] للزمن" ***time-cult***.

في "الزمن والرجــل الغربــي" *Time and Western Man* (١٩٢٧)، وهو ما نزعم أنه المؤلف المركزي في المشروع ودون جدال هــو العمــل الرئيسي في تاريخ الفكر الحديث، يرى لويس أن التيارات الفكرية المعاصرة والثقافة الجماهيرية تتأرجح عبر موقف حديث مائز من الزمن. ويتمثل هــذا الموقف نمطيا بالنسبة إليه في الكتابات الفلسفية لهنري برجسون ونظريــات النسبية العلمية الآخذة في التطور على يد البرت أينشتاين. وتبعا لبرجــسون ترتكز نماذج التاريخ التي تؤكد التعاقب أو الشكل الخطى على وظيفة مؤداها إبعاد وإضفاء الحيز *spatialising* لذي يضلل إحــساسنا بالطبيعــة الحقيقيــة للزمن، والذي ينبغي أن نخبره "من الداخل" لكي نتمكن من القبض عليه على نحو صحيح. هذه التجربة النموذجية قد أدرجها تحت عنوان المبــدأ الــذي يحمل اسمه "الآنية" (*duree*)؛ بمعنى اللحظة الممتدة التي يتخلل فيها الماضي الحاضر في كل مكثف متعدد الجوانب، متواصل وحي حر مــن تقــسيمات العقل الذي يضفي على نحو خاطئ الحيز المكاني. ويفترض لويس أن هــذا الموقف يترك آثاره في الفنون البصرية، في كانفاه التكعيبية، حيث الفــضاء يتم تزمينه؛ حيث الموضوع المفرد، تتم رؤيته من وجهات نظــر متعاقبــة، ويأخذ مكانه في النهاية بوصفه صورة مؤلفة من تلك المنظورات (مقاومــة وجهة نظر ثابتة أيضًا يضع هذا الفن جنبا إلى جنب مع نظريــات النــسبية لأينشتاين.) لفتت نماذج برجسون والنسبيين لإلغاء المسافة، والــدفاع عــن الانغماس في اللحظة، انتباه لويس بوصفه "مناصرا أصيلا للمذهب الحــسى" ذلك هو ما تكشفه "ديمومة" برجسون دائمًا فيما وراء ميتافيزيقاها المدعاة. إنه مجد حياة اللحظة دون مرجع وراءها ذاتها ودون قيمة كونية أو مطلقة[٤].

(4) Wyndham Lewis, Time and Western Man (London , 1927;rpt. Boston, 1957) p.11.

يأتي نقد لويس لوجهة النظر تلك للزمن من موقــع العقــل التــشكيلي والبصري النابه: الرسامون بالإضافة إلى الأدباء. إن ما يــسعى إليــه هــو المطالبة باسترداد ما يعتبره الدور المميز والمتميز للعين، الدور الذي يرتكز على المسافة اللا مشاركة بوصفهما الشرط الأولى للفهم الإدراكي الحــسي. وتبدو فكرة لويس الخاصة عن الزمن وكأنها تمت على الأغلــب بالقرابــة للنظرة الكلاسيكية للماضي بوصفه نظاما من النماذج الجــديرة بــالإجلال، صالة عرض للمثال ***exempla***، لكنه يبني فهما تصوريا للزمن بطريقة غير مؤكدة أو غير نظامية.

سواء أكان هذا هو إخفاق الكتاب الرئيسي أم لم يكن، فإنه متــورط – بوضوح– في عملية تشخيص التوعك الجاري، أو في مبحــث الأعــراض المرضية للزمن. ويستمد لويس طريقته في العرض ذي البصيرة النفاذة من مهارته الأساسية بوصفه فنانا بصريا، ورساما كاريكاتوريــا علــى وجــه الخصوص، لكن هذه الرسوم الكاريكاتورية تبدو من حيث المبدأ مفتقرة إلى الكثير من الصحة: إنها تغالي في جوانب أساسية بعينها للحداثة وتكبر الحقيقة المبطنة إلي تناسب ذي طابع رؤيوي.

كان هدفه الرئيسي من التوبيخ هو عــوليس ***Ulysses***. لفــت انتباهــه استثمار الرواية للون المحلي، وتعقد ملابساتها المحتشدة بالتفاصيل، كعلامة على الانهماك قصير النظر لجويس في "الآن"، وهو انغماس قد نــادى بــه برجسون وأقره. من ثم فإنه يرى: أن جويس أقــل تــشابها مــع ديــدالوس (***Dedalus***) من تشابهه مع ابن دبلن ***Dubliner***، وأن فنه ليس هروبــا مــن متاهة تلك المدينة عبر ألاعيب بهلوانية وإنما شكلاً مؤســلب لــــ "عجــزه" الأيرلندي الحقيقي فحسب (الكلمة التي تمثل تيمة عند أهل دبلــن) . هكــذا يعرض لويس الحالة، أن مخيلة جويس، بالقطع، لم تثمر رواية مثيرة، ممــا

يصيب القراء الذين لا يزالون تحت عبودية عوليس دون شك بالدهشة، أولئك القراء الذين يرون فيه كتابًا محرمًا، بمعنى؛ نصا سريا وصوفيا، لقد كانت الرواية بدلاً من ذلك مغالية في – التقليدية، ومدجنة، ومقيدة بقيم الطبقة الوسطى الأدنى، ومجبرة على إعادة تفعيل طقوس الدماثة الرثة مع حرصه الطفيف على مراعاة الشكليات في حرفته. في النهاية، قد يؤثر الكتاب بكامله في لويس لكونه عاطفيا في طراز تقليدي شاحب، ونمطا انهزاميا لهذه المقاطعة الشمالية الباردة التي لا تطلع فيها الشمس.

قد تمنح هذه التصورات غير المتوقعة معيارا رئيسيا لحدة ذهن لويس النقدية: قدرته على أن يقدم فن الحداثة الأدبية الناشئ، من حيث المظهر عمل زمرة النخبة، كتعبير أكثر تمييزا عن الثقافة الجماهيرية المعاصرة. إلى ذلك المدى الذي يري فيه هيمنة القيم البرجسونية على هذه الثقافة؛ قيم التدفق المستمر للتغير، فهو يعد متماسكا – بالرغم من أنه كاشف وباعث على الدهشة ليقدم ذلك بوصفه المعايير التي تعطي الشكل للكهانة العليا، المفسرة "للتقنيات" الحداثية. بالنسبة إلي أولئك هو تأكيد على المنهج، على "طرائق فعل الأشياء" بينما عند لويس يبدو انغمارا في عملية مستمرة "بوصفها عملية مستمرة" مذهب حسي ممتلئ بالزمن في أكثر أشكاله تجريدا. من ثم فإن ما أخذه إليوت وباوند على عاتقهما من وضع الدعامات لسند الشظايا في "الأرض الخراب" (ذلك القربان المقدس الذي قدم إلى قيم الصنعة الحداثية)، عمليات التقليد المبهمة لسلوكيات وأساليب تلك الفترة في عوليس، لفتت كلها انتباه لويس بوصفها أشكالا لـ"تأليف". وهذا مصطلح يسمح لجرترود شتاين أن تقوم بتعريفه من أجل أغراضه الخاصة، في فقرة تقلب الفعل الكامل للصناعة الفنية ليدور حول محور زمني: "في البدء كان هناك الزمن في

التأليف الذي من الطبيعي أن يكون في التأليف لكن الزمن في التأليف يعني الآن وهذا هو ما يزعج الآن كل أحد الزمن في التأليف هو الآن جزء من التوزيع والتوازن"[٥].

ومستخدما أسلوب شتاين ذاته ليظهر التحف ***antics*** الجادة التي قد تروج لها قيم الزمن المقيتة يختزل لويس المشروع بكامله إلى المثال الهزلي "أغنية نثرية من حلقات النقانق المتصلة".

يظهر الحداثيون للويس أيضًا استغراقهم في فلسفة الزمن المعاصرة عبر إحساسهم المتفاقم والمبالغ فيه للفترة التاريخية. الحداثة ***Modernism***، حس وعي الذات بكونها حديثة ينقلب إلى شعور الانفصال ما بين الماضي والحاضر، وينبع، عند لويس، هذا الشعور من اللااستمرارية الضرورية للتاريخ، من تثمين برجسون الشديد للآن، في لحظة الديمومة الممتدة والممنوحة شكلا مثاليا (تأكيدات برجسون ذاتها للاستمرارية ما بين الماضي والحاضر) (صمود- مقاومة) (١٤٢). على نحو مضاد يجادل لويس، يكتسب الماضي القيمة الجاذبة للآخر، موضع ناء وخارق للطبيعة، جزيرة بعيدة في قصة عاطفية لأرض أو أزمنة غريبة (هذه بالطبع الحساسية التي يخضع لويس نفسه لها في إعادة البناء التاريخي للأسد والثعلب). في الرسم الكاريكاتوري القاسي للويس، غير أنه الباحث، سلب النواة من الزمن عند المحدثين ينجم عنه تمجيد باعث على الاشمئزاز للحياة في اللحظة. من ثم بخس قدر ذلك الماضي الذي تم جعله ذرات غير متصلة بالحاضر، بأقصى شكل من أشكال بهرجة الدخلاء،[٦] بينما الحاضر، وقد تزيا بالماضي الآن يستمتع بسيطرة فارغة طائشة. من ثم يمنحنا لويس اقتراحا لافتا بأن الجوانب

---

(٥) من كتاب شتاين ; Composition as Explanation" كما تم اقتباسه ومناقشته من قبل لويس في "Time", pp.49ff.".

(6) Lewis, Time, p.131; Wyndham Lewis, Men Without Art (London, 1934), p.72.

النقيضة للحداثة الأدبية هي بوضوح – معاصرة موسيقى الجاز في بعض الأحيان. وبالأحرى تقليدية مهيبة تشتق من مصدر واحد، العبادة الحديثة للزمن. ويتلو المقياس نفسه القواعد العامة للأدب المعترف به عند إليوت وتسبيح شتاين للسان المعاصر.

وينخرط لويس في مفارقة أخرى من مفارقات بناء الحداثة في «مبدأ اللا شخصية" (*impersonality principle*). وهو قناع إغفال الاسم، ويفترض نمطا مقلوبًا للشخصية فحسب، صيغة أخرى من التعبير عن الذات. أذعن إليوت أيضًا لهذا التناقض، أو على الأقل كشف عن الأغراض المعكوسة للاشخصية، حينما أشار إلى أن الشخصية القوية فقط هي التي بإمكانها أن تجعل كبتها لافتا للانتباه. على أية حال، يتجاهل لويس هذه الحقيقة، لأن هدفه يتجاوز هذا المعتقد المفرد. إنه يذهب إلى الصرح النقدي الذي شيد حول مبدأ اللاشخصية، إلى طاقم المبادئ العامة المتعلقة به بكاملها، الذي يمكن القول بأنها تؤلف شعريات الحداثة الراقية. التصور الرئيسي من بين تلك التصورات هو "التصريح الزائف"، كما صاغه أي. إيه. ريتشاردز *I.A.Richards* وأعيدت تسميته بـ"المعتقد الزائف" على يد لويس، الذي يري أنه يوسع من مبدأ اللاشخصية التأليفية، ليصل به إلى شيء لا يزيد عن إفراغ المحتوى التيمي في الأدب.

وهو يقتفي آثار هذا الميل رجوعا إلى حركة الفن للفن في عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر، وتظهر ذريته في عقد العشرينيات من القرن العشرين في موقف "الحياة المميزة "*life-by-style*، (١٤٣) والمواقف المؤطرة التي يمكن ملاحظتها، في عملية الاستعادة، التي استهلت صياغة ويتجنشتاين "الجماليات هي أخلاقيات" "هنا تجدها"، وهو يستجيب إلى زعم أن الشعر نفسه يمنح القص الأسمى قائلا: "المقبول، منح الحياة، أكاذيب أننا

نحكي أنفسنا يجب أن تقتطع من كل الشراك المنطقية المزعجة، وأن تـشيد في أنظمة مستقلة ويأخذ– المعتقد الزائف *Pseudo -belief* مكان المعتقـد[٧]. ويبدو الفنانون الذين يحولون إيمانهم بفن خالص إلى أبنية للقيمة، الذين من ثم "يتظاهرون" بالدلالة بالنسبة إليه يتخذون انهزامية الفلسفة الحديثة (النـسبي) من خلال أشد حلقات مناورات نهاية اللعبة كلبية.

يبدو لويس بوصفه مؤمناً بالمعنى غير التقليدي أو الطـائفي خـصما مدهشا لعدم الإيمان هذا ما بين معاصريه. إذا كان ذلك التناقض قد مـضى دون أن يلتفت إليه أحد من المعلقين، فربما يكون ذلك بسبب عرض لـويس لذاته بوصفه "العدو" – الخصم المثير للاسـتياء بـسبب مـا يختـاره مـن موضوعات – والذي يبدو وكأنه يجعل من التجاهل أسلوبه الوحيـد. وينبـع اعتراضه على الادعاء الأجوف في الأدب، على أية حال، من ارتباط يتـسم بالعشق بإمكانات الإيمان والقيمة. توق ليس أقرب إلى الزهد منه إلى تقليدية الشخصية، غنوصية في التلفظ أكثر من كونها تزمتا. إنهـا تـصله بتقاليـد المبحث الفلسفي والتأمل السياسي الذي هو على نحو رئيسي أوروبـي فـي الخلفية؛ ذلك الذي يفرض النظام على المحتوى ومناهج "الأيديولوجيا" بمعنى أصيل وراديكالي على التو.

دخلت «الأيديولوجيا» إلى مجال "التداول اللفظي عبر أيـديولوجيات" (*Ideologues*) فرنسا ما بعد الثورية، عبر المثقفين الذين استخدموا الكلمـة تبعًا للفهم المضبوط في جذورها اليونانية: *"eidos-logos"* دراسة الـصور أو علمها. سوف يوفر المبحث التجريبي في علم وظائف الأعضاء الإنسانية، وعلى وجه الخصوص وظائف الإدراك الحسي والمعرفـة، حقـائق حـول

---

(7) Lewis, Men Without Art. p.86.

المخلوق الإنساني قد تبرهن على كونها مفيدة في صياغة مبادئ الحكومة.[٨] سواء بقي هذا المبحث حرا من تصور مسبق أو لا، (هـذه الأيـديولوجيات الأولى كانت تنشد صلاحية "موضوعية" لمبادئ الثورة الـسياسية)، ويكفـل انطلاقها في المبحث العلمي أقدميتها في الثقافة الفكرية الفرنـسية. بزغـت تياراتها من جديد في نهاية القرن التالي بين عـدد مـن النقـاد الفرنـسيين المعترف بهم عامة بوصفهم الرموز الرئيـسية لخلفيـات الحداثـة الأدبيـة الأنجلو أمريكية الأوروبية، بمن فيهم جوليان بندا ***Julien Benda*** وريمي دي جورمو ***Remy de Gourmont***.

ويتم التحدث عن تأثيرهم، غالبا، بلغة عبارات مألوفـة مثـل "تفكـك الحساسية" لكن تيارا أعمق من الصلة بلويس (وباوند) يكمن فـي توسـيعهم مجال التقاليد الأصلية لـ"الأيديولوجي".

وإذ أخرج بندا وجورمو التعقيـدات الاجتماعيـة للتجربـة الجماليـة والحسية من حساباتهما، فإنهما أصغيا على وجه خـاص لنـشاطات العـين والأذن[٩] ووجدا أن السمع، هو أشد الحواس الفيزيقية ميلا لتوحيد المـستمع مع الحافز الفيزيقي للصوت، ومن ثم، وعلـى المـستوى الاحتمـالي، مـع المستمعين الآخرين. ويوفر التقمص العاطفي الطبيعي في حالة الاستماع قناة تدعم الشعور بالزمالة لدى جمهور العامة؛ من ثم ينبثق هذا الجمهور القابـل

---

(٨) توجد تلخيصات مفيدة لهذا التقليـد كتبهـا Emmet Kennedy فـي APhilosophy in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origins of Ideology (Philadelpia, 1978) and Keith Michael Baker. " Closing the French Revolution: Saint – Simon and Comte" in the French revolution and Creation of modern political Culture, 1789-1848, ed. Francois Furet and Mona Ozouf (Oxford. 1989). pp.325-31. وعلاقتها الوثيقة بلويس قـد ترسخت وأهميتها قد تم اختبارها علـى يـد Vincent Sherry, Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism (New York, 1993), esp.pp.24-30,91-139.

(٩) الأعمال الأكثر صلة بالموضـوع هي: Benda , Belphegor وجرمـو Le Probleme du Style (Paris, 1902) و Esthetique de la Langue Francaise (Paris, 1905).

للإثارة بوصفه الصورة الاجتماعية – النتيجة المباشرة- لقابلية الإحساس تلك، للأذن. وإذ تنبثق الأذن على نحو ديمقراطي، تنقسم العين على نحو أرستقراطي متكئة على المسافة التي تفصل عين الرائي عن موضوع الرؤية، ومحققة تلك التمايزات التي تعتمد عليها فطنة التصور الواضح. على المستوى الأفقي للإدراك الحسي تمثل العين نوعًا من التمييز الذي يتم إقحامه، على مخطط عمودي، في المجتمع التراتبي. يحدد الحس البصري، من ثم، موضع الإمكانية في الطبيعة البشرية لتفوق انتقائي، وهو تفوق ينشد التحقق في مؤسسات تشكل تدرجا في الدولة ويوفر الأداة والشعار لنخبة فكرية مسيطرة.

ويعد التسليم ببندا بوصفه مؤلف "بلفجور الفائق" *the excellent Belphegor* إذعانا لعلاقته الوثيقة بـ"البصري" *le visuel* (مصطلح جورمو)(١٠) إذعان لفكره وقصه هو نفسه. ويوسع لويس، عبر نقده الأدبي، علم الحواس الأوروبي – ليصبح مناظرة سياسية عنيفة. وتدعم جرترود شتاين وجهة نظره الأقسى هجوما. إنها تغير الإطار البصري للصفحة إلى داخل مركزالإحساس السمعي عبر نبرات ثقيلة من النثر، كما يقترح؛ من ثم فإنها ترفع الكلمات إلى أنشودة منطلقة تخدر الأذن الداخلية. وإذ يندمج قارئها مع الجسد الفيزيقي للغتها، يتذوق أصواتها كرجع أصداء صامت يمحو المسافة ما بين العين القارئة والعقل المدرك.

يزودنا هذا التقمص العاطفي بالأصل الذي اشتقت منه تجربة الجماعية السياسية؛ ويلاحظ لويس أن المشروع بكامله "المقصود منه، دون شك أن يكون مساهمة ملحمية في الديمقراطية الشعبية الحالية"(١١). وتظهر شتاين في

---

(10) Lewis, Time, p.283 and Wyndham Lewis, Satire & Fiction (London, 1930), p.46.

(11) Lewis, Time, p.62.

دانشياد *Dunciad* الديمقراطية عند لويس بوصفها رفيق سفر مع إرنست همنجواي *Ernest Hemingway* وألدوس هكسلي *Aldous Huxley*، وهم الفنانون الذين استأصلوا خدعة كرم المحتد والنسب للنثر المكتوب في صالح الصنعة الهجينة للتلفظ العامي المبتذل. إن لغتهم القصصية ليست "مكتوبة" على الإطلاق "إنها مقتلعة من الطبيعة ومقذوف بها على الصفحة بمنتهى البراعة والفنية. وبالرغم من الأسلوب الذي يكسوه الصدأ "فإنها المادة الخام البهيمية لكلام البروليتاريا وأحاسيسها"[١٢].

على النقيض تسم وظيفة التمييز البصري إنجاز الفن الأرفع مقامًا. وعلى أية حال، يظل تطبيق هذه القيمة المرتبطة بالرسم بالضرورة على وسيط لفظي، إشكاليا. كان جيرمو قد انكب على هذه القضية في" مشكلة الأسلوب" (*Le Probleme du Style*) (١٩٠٢) وجادل بأن الانتقائية البصرية أمدت كل الكتابة الراقية بالقاعدة، غير أن هذا الناقد الفرنسي قد تمتع بحنكة؛ "أدبية" على وجه الخصوص، أكثر بكثير مما حاز لويس. في "القصوالهجاء" (*Satire & Fiction*) يناشد لويس جيرمو أن يصادق على فن الجروتسك البصري، ولكن يبدو أنه وجد أن المثل المفضل لـ "البصري" لا يشتغل في الأدب التخييلي وإنما في أدبه هو، الأدب الذي جعل بصريا على نحو شديد الرقى ولو أنه متكلف، يثني بقوة أسطح ال*Childermass*؟ (١٩٢٨) و"مقلدو الرب" (١٩٣٠) (*The Apes of god*) كما في هذه الفقرة من "مقلدو.." التي هي صالة عرض دون حبكة محددة من البورتريهات الهزلية التي استقاها لويس من بلومسبري **Bloomsbury** :

الإزاحة المؤثرة (التي تتخذ شكل النهوض الثقيل من بركة من الرغوات لجمجمة محكمة الإغلاق، بشارب بيل العجوز، مكسو بالماء، كما

---

(12) Lewis, Men Without Art, p.35.

يعرض في حديقة الحيوان) يطلق عنان اعتقال لحم الرقبة الذي كان قد انحشر ما بين الخشبة وطوق القميص.... مالت الرأس بكسل على جانب واحد اعتبره- بعينين محدقتين منزلقتين وخطم وردي ندي امتد على نحو تلاميذي – شجرة برقوق اشتبكت مع شجرة برقوق"[١٣].

السمو المعتزل (وإن كان موضع شك) لهذا القص يوفر على التو شهادة على محدودية مقاربة لويس، والاستقامة التي تصاحبها في السعي وراءها. يقتفيه بها إجمالا. على وجه العموم، تشتغل شعرية القسوة البصرية على نحو أفضل في نثره الخطابي، بوصفه ثقلا يحفظ التوازن ويدعم فيه مشروعا هو بالأساس نقدى وتشخيصي. وتخلي له قيم العين الطريق الواسع وهي المزية التي سعى من خلالها إلى كشف حماقات "مجتمع الكتلة الموسيقى"، المعاصر.

توسيعا لمبادئ التجربة الجمالية خلال نقده، بعيد المدى، للسياسات الحديثة، يظهر لويس الطبيعة والهدف الحقيقيين لعمله كناقد ثقافي. إذ يعكس تسييس الفن نزوعات في التاريخ الأدبي والثقافي تم الإعلان عنها على نحو متزايد عبر عقد العشرينيات، تطورات كان باندا نفسه سوف يتطابق معها قرب نهاية العقد – نموذجه الأسبق على الرغم من ذلك – ويرثيها في *La Trahison des Clercs* (١٩٢٨) تكراراتك المؤقتة[١٤]. حيث شكا من الطرائق التي خانت بها "نخبة" فنية قد استدعاها الموقب للمثول بوصفها شاهدة على الروح "الخيالية المتفوقة" وقد هبطت إلى مستنقع مقيت من الحزبية السياسية.

---

(13) Wyndham Lewis, The Apes of God New Yprk 1930 p.59.
(14) Wyndham Lewis " The Doom of Youth " London 1932. P.48.

كانت استجابة لويس لكتاب باندا متناقضة. لقد كان بمقدوره أن يقر بما مارسه من رقابة على معاصريه، الذين صورهم باندا في الأساس بوصفهم عبيدا جبناء لديماجوجية "شعور الجماعة" وسياسات الجماهير. لكنه كان عليه أن يقاوم تحدي الكتاب لمحل سلطته هو ذاته، القسوة البصرية التي طالب بحقوقها بوصفه رساما. لم يكن ليتخلى عن نقطة الامتياز تلك عنها، وبدا تمايزها مشجبا تعلق عليه وكأن يحمل المسئولية الاجتماعية، وواجب المعلق المديني. بينما آمن أن الذكاء البصري قد أعطاه دورًا فوق تاريخي، منح إياه بوصفه رؤيويا سياسيًا، كثفت حقًا خطوط تفكيره الرئيسية وأثريت على نحو جدير بالاعتبار بالوقائع المعاصرة.

من بين تلك القوة الرئيسية المشكلة لعصره الحرب العظمى١٩١٤-١٨.

تتحول الحداثة بالنسبة إلى لويس على أساس اللاستمرارية المدركة ما بين الماضي والحاضر، وتضع الحرب العالمية خطا فاصلا أكثر حيوية للفكر. إنه موقف مستحدث بالكلية للعالم، ويلاحظ لويس في "ديمونة الشباب" ***The Doom of Youth*** أن "حياتنا الفردية محجوبة تمامًا بالآلة التي تفصلنا عن كل الحياة الإنسانية التي مرت من قبلنا...، بل إنه أكثر من عصر الآلات، إن هذا العصر هو عصر المدافع"(١٥).

هذه الفقرة تدل على طبوغرافية فعلية لبلاغة ثقافية جديدة، أسطورة بازغة، تلك التي تصور السمة التكنولوجية للحرب العظمى بوصفها الحد الفاصل العظيم في تاريخ الإنسانية. إن البلاغة المنتهية المضجرة لملاحظات

(15) Gertrude Stein. Picasso (1938) rpt. In Gertrude Stein " On Picasso " ed.Edward Burns . New York . 1970. Pp.18-19

لويس هنا ربما تظهر موضعها في هذا العرف المعاصر. لكنه يقوم بما هو أكثر من صقل أفكار معترف بصحتها. بينما الحرب تعزز من ذلك الحس بالتفكك بين الماضي والحاضر على جيله، فإنه يستخدم الحرب، بوصفها واقعة ثقافية، كي يوضح حماقتها الأساسية، مكائد عبادة الزمن الحديثة. القيمة المطلقة "للآن"، الجاذبية المعوضة للماضي بوصفه رومانتيكيا. ثم: تظهر هذه المواقف بوصفها أعراضا لجانبي الانقسام العظيم الذي ساقته الحرب إلى الزمن. ولو أن تفوق نظرة لويس الخاصة هنا هي بالطبع مفتوحة على السؤال؛ قضية حصانته من القوى التي رمى إلى أن يحللها على نحو شديد الموضوعية، هي ولمرة أخرى وثيقة الصلة بالموضوع. وضع "كوليردج ما سار مسري المثل على نحو متهكم: أغلالنا تصلصل حتى ونحن نشكو من الأغلال" ومحاولات لويس لاختزال الكثير من عمل معاصريه إلى مجرد تجسيد لعقل الحرب الذي شكله الزمن المزيف قد يكشف عن الصلة المركزية المشكلة لتلك الخبرة التاريخية وفنه وفكره الناضج هو نفسه.

هكذا سرت صياغة جرترود شتاين الشهيرة: إن التأليف في هذه الحرب حقا ١٩١٤- ١٩١٨ لم يكن التأليف في كل الحروب السابقة، التأليف لم يكن تأليفا فيه رجل واحد يجلس في المركز محاطا بالعديد من الرجال الآخرين، بل إنه لم يكن لدي التأليف لا البداية ولا النهاية، هو تأليف فيه زاوية ما على الدرجة نفسها من الأهمية التي لزوايا أخرى؛ تأليف التكعيبية، في الحقيقة.(١٦)

نعم قد تكون خريطة الخط الأوروبي قد أعيد تخطيطها بوصفها بنية تكعيبية، جبهات متضاعفة، أي عدد من المعارك تشن في وقت واحد، وبدا على نحو غير قائم بذاته أن هذه الملامح تجسد مبادئ المذهب النسبي وتجسد

---

(16) Lewis, Time, p.176.

التصميم المتعدد المراكز الذي يشكل التكعيبية. ولكن تصور شتاين يأخذ طريقه إلى المفهوم الاوسع لاشتباك الوشائج ما بين فن طليعة ما قبل الحرب وأخلاق وثقافة الحرب العظمى، همزة الوصل للصلة المزعجة التي يعود إليها لويس المرة بعد الأخري.

في كتاباته عن الجبهة الغربية (كان لويس هناك، أولا بوصفه ضابط مدفعية، وفيما بعد كـ "فنان حرب")، يفترض شكل مشهد ثقافي، وهو ما يصفه مرارا في مصطلحات الفضاءات التي يتم تزمينها عند التكعيبية والمستقبلية. بالنسبة إليه العنصر الذي يربط ما بين الحرب وقيم الحركة الطليعية، على نحو يمكن التنبؤ به، هو الزمن. الكلمة الإشارية في وصف شتاين الحرب التكعيبية، بعد كل ذلك، هي "التأليف"، وهو ذلك النشاط الذي يختزله لويس في مكان آخر بوصفه الشكل الصرف للعملية الذهنية المستمرة للتزمين؛ وحسب إدراكه الحسي حركية المرء الهائمة لحس الزمن تتصل باستراتيجيات الحرب الجماهيرية وممارسات الحركة الطليعية الفنية، ويشكو "لقد تم وضع حشد من الأشكال المتعجلة ذات مرة، تشكيلة مؤقتة في مكان موضوع واحد" ويفتح نسيج الكانافاه – من خلال مخططات ومجازات البلاغة التحليلية للويس– على مشاهد من الجبهة الغربية. ويلاحظ أنه في مكان الشكل المميز الساكن للفلسفة اليونانية، فإن لديك سلسلة، جماعة، أو كما يقول الأستاذ وايتهيد "تكرار مضجر". في مكان الشكل لديك "تشكيل" – وهو تكرار لشكل بعينه؛ لديه كتيبة من الأشكال مكان شكل واحد. وتفسخ الذات الذي يراه لويس نتيجة لذلك التأكيد على الانطباعات المتعاقبة، قد صور بطريقة يمكن أن تخدم جيدا وعلى حد سواء وصف اصطخاب خط القتال الغربي، الاستمرارية المفرطة في جعل الجبهات المحلية محض ذرات، حيث "لم تعد أنت ذاتا

متمركزة، وإنما جدير بالاعتبار بالوقائع المعاصرة. حلقات مطرودة من المركز سلسلة من "متفق مع"، أنت تصبح سلسلة من تكراراتك المؤقتة"(١٧).

بقدر ما هو حقيقي بقدر ماهو قاس، ذلك الرسم الكاريكاتوري الذي يرسمه لويس للحركة الطليعية ما قبل الحرب، وهي تفتقر فقط إلى حس يتم الإعلان عنه؛ عن تورطه هو ذاته في هذا الموقف بوصفه مشايعا قديما للحركة الدوامية، وبوصفه محررا في جريدة لم تدم طويلا ولكنها على نحو قاطع ذات لقب بلاست (*Blast*) (١٩١٤-١٩١٥)، لأن صورة عنوان الدردور أو الدوامة، تمنح شكلا هو أثر قد تبقى بالقوة فقط، شكلا قد تم توليده علي يد التيار الذي يخدمه، على الأقل في البيانات المبكرة للحركة الدوامية، كنقطة أولية للاهتمام والقيمة. تظهر مخططات الدواميين مثلها مثل لويس في "خطة الحرب والهجوم البطيء" (***Plan of War and Slow Attack***) (١٩١٣-١٤) معمارا مفعما بالحياة، نشاطات متضاعفة واختلافات، أشكال متماثلة في نسيج الكانفاه، ولا يقل هذا النوع من رجع الأصداء البصري دفعا للزمن عن تطورات الحركة المستقبلية المتدفقة وعن الرؤى المتتابعة في التكعيبية. ومثل فنانى القارة الأوروبية، إذ تمدد الشكل الدوامي ذات مرة داخل الزمن، تعدد وانتشر مسلسلا، ليصبح "تشكيلا" على نمط التقدم العسكري. وبينما تواءم المستوى العام للولع بالقتال، بوضوح، في أسلوب ومحتوى تصريحات لويس المبكرة مع ذلك الذي اتبعه المستقبليون، تتعدي الصلة التمثيلات المسرحية للعنف. وما سوف يراه لويس فيما بعد حول الديناميكية المؤقتة بوصفها القوة الوحيدة القادرة على ربط فن الحركة الطليعية بالحرب التكنولوجية لهو متجسد على نحو مركزي في تصميماته المفعمة بالحياة ذاتها.

---

(17) Ibid..p.152

وكون لويس قد رأى هذا الرابط لهو شيء قد يساعد على توضيح التغيرات الرئيسية في أسلوب نثره القصي وفنه التشكيلي خلال عقدي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. ولو أنه، مما هو جدير بالذكر تماما، يكبت هذا الوعي في تاريخه الفني والأدبي في رواياته التي يستعيد فيها الحداثة المبكرة. وفي الواقع إنه يعيد كتابة الدستور الفني للحركة الدوامية من أجل أن يكتب عن الحركة – بنفسه– بعيدا عن تحالف ديناميكية توجه الحرب الطليعة. عند هذه النقطة يغالي باستمرار في تأكيد شكلية عمله فيما قبل الحرب، واضعا هذه القيمة في نزاع مع الحرب التي يقدمها بوصفها معادية لها. لقد كانت هناك "موجة من الحماسة الشكلية التي تصدرت الحرب على التو" وتبدأ روايته بتأكيد: "أن تلك الحركة في الفنون هي التي أعادت الخيال مرة أخرى، وطرحت جانبا دوجمائية الطبيعيين التي كانت قد سادت لخمسين أو ستين عاما – كانت الحركة الانطباعية قد دفعت خارجًا وأعيد إحياء النماذج العظمى للبناء وللدلالة الشكلية للرسم والنحت، في كل الوقائع. بدا المذهب الحسي وكأنه ساد في أوروبا بروح جديدة وأكثر قسوة.. لكن الحرب وفيزياء أينشتين قد قلبا الموازين مرة أخرى... كل تيار المد الفكري حتى اليوم... قد وضع صوب قطب الحس. لكنه يحمل معه أينما ذهب حطام قواعد الانضباط وأعمال القسوة"[١٨].

تجد حاجة لويس لأن يحول أو يمحو مواقف الحركة الدوامية فيما قبل الحرب إحدى تجلياتها اللافتة والأكثر تعقيدا حينما يصل أطرافها بعقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر. بالطبع يمكن بسهولة أن نرى غندرة نهايات القرن[*] إذ تستبق التمثيلات المسرحية للحركة الطليعية: إعجاب البرجوازية "*Epater la bourgeoisie*" التي استنفدت طاقتها في الصراخ. الدعوة إلى الرعب النشط للكتاب الأصفر (*The Yellow Book*) أشير إليها

(18) Ibid.,p.3.

(*) الغندورية، أسلوب أدبي تميز بالتأنق والتكلف في النصف الثاني من القرن ١٩. (المترجمة)

في لون غلافه وللمزاج العصبي نفسه قد أعيد إنتاجه على وبين اللون الوردي الصادم لحواف بلاست في العدد الأول. لكن الدواميين زادوا من تحديهم في عبارة اصطلاحية مختلفة بكل ما في الكلمة من معنى: لا عرايا بردسلي وإنما الآلة ذات الزواى المكشوطة. في ضوء هذه الاستمراريات والاختلافات يبدو ادعاء لويس على أوسكار وايلد انصهارا يلوي عنق على دوافع نهاية القرن مع مناهج الحركة الطليعية بشكل غريب. لأنه يصور تهديد وايلد للحالة السوية للأخلاق عند الفيكتوريين في صورة الماكينة البغيضة لأنه لا يمكن أن يكون هناك أي شيء "جميل" عن الآلة، أو أي شيء "رومانتيكي" عن الصناعة، وهو يفترض في هذا التبرير لمواقف القرن التاسع عشر "أن التسلية لم تقدم له أبدا بهذا القدر الذي قدمه له العقل الفيكتوري. وايلد، كما أعتقد أول من روج لمفارقة أن الآلات الميكانيكية يمكن أن تكون جميلة"[١٩]. ويواصل لويس رابطا وايلد بانحلال ثقافة الكسب التجاري، ومن ثم ينشط الارتباط الحالي قديم العهد– الذي تم تلفيقه في الثقافة البلاغية الشائعة لعام ١٩١٤– لهذا الانحلال بأسباب ومحن الحرب العظمى. والصلة التي قد عقد ما قبل الدواميين المقارنة علي أساسها ما بين الغندور والمولد، إذن، لم تعد باعثة على المفاجأة أكثر من كونها هادفة. مدركا هذا التجسد أحيانًا لنفسه يحول ولعه الأقدم هو ذاته للتكنولوجيا للجمال المشئوم للماكينة– الإيمان نفسه الذي سوف يلاقي صحوته المشئومة في الحرب العظمى. شكل التاريخ الأدبي والفني الذي ولدته حاجة لويس إلى أن يجعل تورطه مع ميكنة وتجييش الثقافة في فترة ما قبل الحرب أمرا مبهما، لهو باعث على الفضول حقًا، لاحظ تشخيص السنوات الأربع عشرة الأولى للقرن في هذا الوصف للأربعين سنة الأخيرة في "رجال بلا فن" (***Men Without Art***) (١٩٣٤):

---

(19) Lewis. Men Without Art. pp.181-2.

حينما يلقي مؤرخ أدبي من المستقبل بنظرة على عصرنا القصير فيما بعد الحرب لن يكون عليه أن يذهب بعيدا جدًا إلى قلب المسألة ليتحـرى أنـه فـي حضور مزاج يشابه للغاية ذلك الذي **للتسعينيات الشقية**: سوف يرى محاكمـة وايلد بوصفها الخاتمة العظمى للعقد "الشقي"– ثم أربعة عشر سـنة مملـة مـن الكتابات الدعائية للاشتراكيين – ثم الحرب– ثم "شقاوة" أكثر[١٩].

هنا يخضع لويس سنوات النشاط الأقصى للعنف في التاريخ الثقـافي والفكري إلى مزاج النثر الممل، الشعريات المعقدة لـــ "الكتابـة الدعائيـة للاشتراكيين". ويقبض تصوير الخصائص على الجنس الأدبي (إن لم يكـن على العقيدة السياسية) لمشروع أخذه هو نفسه على عاتقه، لكن "بعد" الحرب فحسب، وفي جانب كبير منه كوظيفة للدرس الذي تعلمـه حـول العواقـب الكارثية للاستعراضات المسرحية للمذهب الدينامي. معيدا كتابة الماضي من أجل أن يصفه جنبا إلى جنب حاضره، بل ما هو أكثر، إذ يعرض احتياجـا أكثر كشفا – وموازنة – للثبات. ويبدي هنا (وفي مكان آخر) اعتماده علـى النوع نفسه من الأبنية الشمولية التي تولدها وتتكئ عليها الثقافـة الـسياسية للحرب الشمولية ويكشف إتقانه لإعادة كتابة التاريخ الصلة الفعلية التي تـم تصميمها لتكون مبهمة.

تفترض الطبيعة غير المتعمدة لهذه الصلة أن لويس ربما يكون حقًـا واحدًا من أولئك المؤلفين الذين يكتب التاريخ من خلالهم نفسه، بمعنى أنـه يفترض شكلا واضحًا وكاشفا. ويمكن أن يقرأ المرء في حواف نثـره، فـي شكل ومعدل تقدم محاجاته النقدية، نوعًا من التاريخ في منمنمة عن مثاليـة القرن التاسع عشر وعواقبها في القرن العشرين. وإذا كانت أسطورة التقـدم

الفيكتورية بواسطة التكنولوجيا قد لاقت حتفها في الحرب العظمى، التي حولت الماكينة التي تحقق التقدم المفترض إلى آلة للخراب غير المتوقع، فإن هذا المثال الذي يعطي فكرة خاطئة عن التطور التدريجي، بيد أنه المحتوم، يظهر فيما هو أكثر من مجرد تعبير لويس الرافض للمذهب التحسني(*) إنه يتبدى في أسلوبه الحجاجي الرئيسي المتأنق: الميل إلى محاكمة المنطق التطوري، التفكير في طراز من التدرجية المتعاقبة، ولكن فقط صعودا إلى نقطة يرتد عندها التفكير الاستدلالي ويفسح الطريق كلية للمقولات المؤكدة.

هذا نوع من الكارثية الذهنية والأسلوبية، لا في نبذ التدرجية فحسب وإنما في سن قدرها من جديد، ويُظهر واحدًا من أشد نماذجها إزعاجا وكشفا بالقرب من نهاية "فن أن تكون محكوما" (*The Art of Being Ruled*). (١٩٢٦). هنا بعد أكثر من ثلثمائة صفحة من الاشتباك القريب والمقنع مع الفلسفات السياسية المناقضة يحلق ذلك النموذج الذي يتم اختباره في تطورية جدلية بمعزل، في نوع من التأكيدات الصرف. وكون لويس يؤكد على وجه التخصيص جدارة وضرورة وجود فاشية الديكتاتورية لهو أمر ليس اعتباطيا. يصطف الانقلاب المفاجئ في أدائه نفسه جنبا إلى جنب الانقلاب الفعلي لقيم الإنسانية والمعقولية والإجرائية التي مثلتها الفاشية نفسها. هذا مثال لافت على دعوى الأهمية – المستقرة أو غير المستقرة– التي كان على لويس أن يعلقها على مشجب اهتمامات المؤرخ الأدبي والثقافي. إنه على التو مرآة ضارية مركزة للمواقف المعاصرة ونوع من البوتقة تدخل فيها هذه القوى إلى مؤلفات تعتبر ممثلة وقصوى على قدم المساواة.

إذا كان لويس قد تمتع بتمايز متناقض في معظم الروايات عن التاريخ الأدبي في هذا القرن فحسب، فإن التوازن قد تغير في صالحه، في العقد

(*) الإيمان بأن العالم ينزع إلى التحسن وفي ميسور الإنسان تحسينه. (المترجمة)

الأخير، مع تطورات الدراسات الأدبية. لم ينتفع بهذا التطور حداثيون آخرون: فاستيلاء- إليوت المبكر- بواسطة الأكاديمية- قد خدم على نحو رئيسي أغراض النقد الجديد واهتماماته النصية الأكثر محدودية بينما بقيت اهتمامات باوند الأوسع نطاقا رهنا (غالبا) بعدائه – غير النادم – للسامية والفاشية. وبرهن إصرار لويس على صنع سياق للدراسة الأدبية على أنه عمل مفيد ونموذجي حقا للنقاد المعاصرين على اختلافهم؛ التاريخانيون الجدد (*New Historicists*) والماركسيون مثل فريدريك جامسون ***Frederic Jameson***. وفيما وراء أهواء الإعجاب الحالي على أية حال، ربما يبقى لويس آمنا بوصفه يمثل نمطا رفيعًا من النقد الثقافي الذي قد بقي لبنة في تاريخ الفكر الحديث، وفي الإرث الذي يمتد نطاقه من ماثيو أرنولد ***Matthew Arnold*** حتى سوزان سونتاج ***Susan Sontag***.

الفصل السادس

و.ب. ييتس
W.B.Yeats

بقلم: لوسى ماكد يارميد

حينما أثنى و. ب. ييتس ذو الثلاثة والعشرين عامًا على كتاب روسكين "حتى هذه اللحظة" *unto this last* شعر والده بالإهانة و"بدأنا نتشاجر لأنه كان واحدًا من حواريى جون ستيوارت ميل. ذات مرة رمى بي صوب لوحة بعنف إلى درجة أن مؤخرة رأسى كسرت الزجاج" استكشافات *Explotations.4.7* شيء من قبيل هذه المواجهة نجده مرة تلو الأخرى في نقد ييتس، إذ تفعم لغة الصراع والقتال بلاغته بالحياة:

"لقد شن (دودن) هجومه إلى جانب التقاليد الأكاديمية فى تلك الحرب السرمدية التى تُشن على الروح الإبداعية" (١٨٩٥) نثر غير مجموع *uncollected prose I,p.353*.

"ليست هناك بلد قد حازت استقلال العقل هذا، وحازت هذه الجرأة، التى طالما تحدثت عنها، دون خصومة لأن الرجال الذين يقررون أمرها يبدون أعداء لكل المصالح الأخرى" (١٩٠٨) "استكشافات" ص237.

"إننى أعتقد أن كل الأشياء النبيلة هى نتاج للقتال، الأمم العظيمة والطبقات الاجتماعية العظيمة، نتاج للقتال فى العالم المرئى، الشعر والفلسفة نتاج للقتال في العالم غير المرئى، انقسام العقل على ذاته، انتصار تضحية الإنسان من أجل نفسه" (١٩١٠) (مقالات ومقدمات ص ٣٢١)

Essays and Introductions p321.

"إن عانينا في البداية مع الاتحاديين، غير أنه كان علينا أن نقاتل كل الأحزاب، وقد هُيئنا لأن نواصل القيام بذلك" (١٩٢٦) (نثر غير مجموع ج٢ ص٤٦٣).

فى أيرلندا على وجه العموم، تصبح الآراء الأدبية أمورًا قتالية، لا فى عائلة ييتس فحسب. لقد تم تقديم بادريك كولم ***Padraic Colum*** للمحاكمة (فى علم ١٩٠٧). بسبب "صراخه وصفيره مستهجنا ودق الأرض بقدميه واستخدام لغة فاحشة لمضايقة الجمهور" وذلك أثناء أحد العروض الأولى، سيئة السمعة، لبلاي بوي العالم الغربي ***playboy of the western world*** "مسرح آبي ص.١٣٢" ***(The Abbey theatre, p.132)***. ومنذ عهد أقرب أثار نشر "منتخبات فيلد داي للكتابة الأيرلندية" ***The Field Day of Irish writing*** ***(1991)*** جدلاً عامًا وعداء خاصًا عبر إشارتها إلى بعض الكتاب الأيرلنديين بوصفهم إنجليزيين وكذلك من أجل افتقارها إلى المحررات من النساء، و"أجندتها الشمالية" المزعومة.

شعر ييتس، على التوّ، بالألفة مع تلك الخصومات الدائرة حول منتخبات فيلد داي، إذ لم يكن معظم ما كتبه من نقد منفصلاً عن الجدل القومى العام حول طبيعة الثقافة الأيرلندية. فأن تكتب نقدًا أدبيًا فى أيرلندا معناه أن تدخل إلى مناظرة مستمرة حول ما هو "أيرلندى" حقًا؛ حول العلاقة ما بين أيرلندا وإنجلترا، وما بين الكاثوليك والبروتستانت، بين الدين والسياسة، والسياسة والثقافة، وبين اللغة الأيرلندية واللغة الإنجليزية، وبين الدولة والفنون. تأخذ المناظرة مكانها فى أى معترك عام؛ شهدتها فى عقد التسعينيات المؤتمرات الأكاديمية والتليفزيون أو الراديو، غير أنه يمكن العثور عليها دائمًا فى الجرائد والمجلات والدوريات الفصلية. لقد شكلت

سلسلة من الجرائد، قصيرة الأمد، تقاليد تواصلت منذ القرن التاسع عشر، ومنحت أية واحدة منها، فى لحظة ما خلال الخمسين سنة الأخيرة فضاء يمكن أن يدور فيه جدل ثقافي: ذا نايشن *The Nation,*، ذا يونايتد أيرشمان *The United Irishman* ، آن كلادهيم سولي *An Claidheamh Soluis*، ذا أيريش ستاتسمان *The Irish statesman*، ذا بل *The Bell*، ذا كران باج *The Crane Bag*، ذا أيريش ريفيو *The Irish Review*، كتيبات فيلد داي وكتيبات آتيك برس *Attic Press*، والإصدار الأحدث عهدا ذا أيريش ريبورتر[١] *The Irish Reporter*.

لم تنقطع "التقاليد"، لا لأن هذه الجرائد تتفق كل مع الأخرى بل لأنها لا تتفق: وليست الأفكار التى دوفع عنها فى أية جريدة من تلك الجرائد، بالضرورة، متوافقة مع تلك التى دوفع عنها من قبل الأخريات، غير أن كل واحدة منها ستعتبر نفسها معارضة لنوع من التيار المتزمت (*orthodoxy*)، كما يقول (إدوارد) سعيد: "شاكة" من النقد المعارض "ذات اهتمامات خاصة، وإقطاعيات تحت سيطرة الإمبريالية، وعادات عقلية تقليدية" (العالم والنص والناقد ص٢٩).

(The World, The Text and The critic, p29)

وبالرغم من أن ييتس لم يكن متماهيًا مع جريدة بعينها من تلك الجرائد، فإنه كتب بأسلوب مولع بالقتال، أسلوب نموذجي قياسا على الجدل الثقافى الأيرلندى، أسلوب موجع أكثر من كونه نقدًا أدبيًا صرفًا، وهو ما (لم يعط أبدا مسوغا لكونه كذلك) لم يكن مطلقا مبررا لوجوده ذاته. فى مقال

---

(١) لمناقشة هذا التقليد، انظر: Richard Kearney, Between Politics and Literature: The Irish Cultural Journal" , in Transitions: Narratives in Modern Irish Culture (Oxford, 1988), pp 250-68.

من ذلك النوع تصبح الأسئلة العريضة حول الهوية القومية فى مراجعة نقدية لأى كتاب دومًا على أهبة الاستعداد، ويسخر الموضوع المتناول من أجل مستقبل أيرلندا (ناهيك عن ذكر ماضيها) ولأن من المفترض أن النقد شكل من أشكال الفعل، فلم تعتبر أية قضية تافهة أو سطحية، أو غير ذات صلة وثيقة بالموضوع. قد يلعن الناقد، المرهق نوعًا ما، الجدل بوصفه عبئًا قوميًا، بين الحين والآخر وفى لحظة من لحظات السخرية لكنه لا يستبعد أبدًا ولا يفنى أبدًا.

كتب ييتس الكثير جدا من النثر غير القصصى إلى درجة أن ستة مجلدات مجموعة؛: "أساطير" *Mythologies* ، "مقالات ومقدمات" *Essays and Introductions*، "خطابات إلى أيرلندا الجديدة " *Letters to the New Irland* "استكشافات" *Explortations* "ذكريات" *Memoirs* "رؤية وخطب مجلس الشيوخ" *A vision and Senate speeches* وألف صفحة من النثر "غير المجموع" *Uncollected Prose* لا تحتوى عليه كله؛ والعديد من تعليقاته المفحمة حول الموضوعات الأدبية والثقافية التى تقع فى ألف وخمسمائة صفحة من رسائله قد صدرت حتى الآن.[٢]

هذه المؤلفات غير المتجانسة من مراجعات وكتب، وخطابات إلى المحرر، ومن مقالات شكلية عن المذهب الروحانى، والسحر، والفولكلور، والأصدقاء، وتحسين النسل، والتعليم، ومن مقدمات لكتبه هو نفسه، ومقدمات لكتب آخرين، وتقارير توضح مدى تقدم مسرح آبى، وخطب مُعدّة، وخطب مرتجلة، والنميمة الأدبية الأيرلندية على الأمريكيين، والصفحات الشاذة من يوميات كتبت فى عام ١٩٣٠.

(٢) لأن حقوق نشر كتب ييتس تنتهي تدريجيا، فإن النثر غير القصصي قد أعيد توزيعه في مجلدات مختلفة وعبر ناشرين مختلفين، انظر الطبعات الجديدة التي تم نشرها بواسطة Penguin Ltd. وبواسطة Macmillan (New York).

Pages From a Diary Written in Nineteen Hundred and Thirty.

اسكتشات من السيرة، تتضمن الكثير من "النقد الأدبى"، الـــذى يمكـــن تحديده بشق الأنفس باعتباره تعليقًا على الأدب وغيره الكثير. غالبًا، فى كل حالة من هذه الحالات فإن ما حث على كتابة القطعة الأدبية هو حدث فورى وعملى نوعًا ما؛ الحاجة إلى المال، أو، الحاجة الملحة إلى الدفاع عن اسمه، أو كتبه، أو أسماء أصدقائه، أو كتبهم، أو مسرحه، ضد الهجوم علـــى قـــدم المساواة. لقد كان النثر، والنقد على وجه الخصوص، جنسًا أدبيًا "رخيـــصًا" عند ييتس، ولقد اعترف به فى خطابات خاصة مع طلـــب المعـــذرة. ومـــن مقطوعة عن روبرت بريدجز *Robert Bridges*، كتب ييتس إلـــى المؤلـــف فى١٨٩٧: "ينبغى عليك ألا تحكم عليها كما لو كنت تحكم على مقال قصد به أن يدوم. إنه فحسب... صحفى، مثل كل ما كتبته من نقد حتى الآن، ولقـــد أنجز بأسرع مما وددت. على المرء أن يعطى شيئًا من نفـــس المـــرء إلـــى الشيطان كى يعيش، ولقد أعطيت له كتاباتى النقدية". (خطابـــات (*Letters*) ص. ٢٨٦).

ظل ييتس يعتذر عن كتاباته النقدية بعدها بخمس وثلاثين سنة. كتـــب، بمسحة شبه أفلاطونية، إلى هوراس رينولدز *Horace Reynolds*، الذى كان يقوم بتحرير مساهمات ييتس فى عقد التسعينيات من القرن التاســـع عـــشر فى ذا بوسطون بايلوت *The Boston pilot* وذا برفيدينس صنداي جورنـــال *The providence Sunday Journal*:

لقد كنت داعية، وكرهت كونى واحدًا من الدعاة. يبدو لى الآن أننـــى أكاد أتذكر اليوم والساعة اللتين كنت فيهما أنقح مقالى عن الحركة الـــسلتية (*Celtic*) كى أعيد طبعه، لقد رأيت بوضوح أننى قد تورطت فـــى الدعايـــة

للاحقائق وأنصاف الحقائق، كما رأيت طريق الخلاص. إن المـــرء يناضـــل طوال حياته من أجل الحقيقة، غير أنه لا يعثر سوى على حجـــب جديـــدة، يعرف المرء كل شيء في عقله ذاته. إنها الكلمات، أطفال المناسبات، هـــي تلك التي تخدعنا. (نثر غير مجموع مجلد ١ صـــ ٣٤).

يفترض ييتس أن الحل الوسط إزاء "المناسبات" يعني خيانة الحقيقـــة، إنه شيء تقوم به الكلمات المنثورة كما لو كانت تسير وفق هواها. ولقد مال المعلقون على نقد ييتس أيضًا إلى تصديق أن النقد "الأدنى"، والأقل حقيقيـــة، في موضع تناقض مباشر مع الشعر الأرقى والأنقى. إن ييتس، كما يكتـــب سيموس هيني ***Seamus Heaney***: "الداعية، الخطيـــب، المكـــدس للمـــوارد المالية، المنهمك في النقاش السياسي، في عالم الغضب والبرقيات، برمتـــه، يعمل في صالح عالم الرؤية"[٣]. كما أن جون فراين ***John Frayne***، المحرر الممتاز للنثر غير المجموع، يلخص تمييز ييتس الواضح بين الأجناس بقوله: "لقد كانت معاركه بوصفه داعية في النثر المكتوب إذ رغب في ألا يـــشوب شعره شائبة من آراء سياسية صرف". (نثر غيـــر مجمـــوع -١، ص ٦٢) ويلاحظ فرايان؛ أن قصائد ييتس قد "انخرطت في النـــضال" بعـــد ١٩١٠، ويمكن افتراض أنه قد شابتها الشوائب أكثر إذ ارتبطت بقـــضايا سياســـية. ولسوف يقدم تلاميذ ييتس المعاصرون الحجة على أن الشعر "الذي لا تشوبه شائبة من الآراء السياسية الصرف" ليس موجودًا حتى في تسعينيات القـــرن التاسع عشر: بيد أن قياس النظير أيضًا يمكن أن يؤخذ في الاعتبار؛ بمعنـــى أن النقد يخلق عالمًا من الرؤية لا يقل عن الشعر، أيرلندا متخيلة منخرطـــة

---

(3) Seamus Heaney, "Yeats as an Example?" Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978 (New York, 1980) P.100.

فى مشروع فنى قومى كلى. وأيًا ما كانت مسألة الأجناس التي سرعان ما تزول، فإن كل هذه الرسائل إلى المحررين، وكل هذه المساهمات فى مناظرات شبعت موتًا، تظهر ييتس وهو يحاول أن يبنى بيزنطة جديدة فى أيرلندا. إن نقده نقد مقاتل رؤيوى. ولقد ناقش ييتس شأنه شأن المساهمين الآخرين فى الجدال الثقافى الأيرلندى المستمر تداول وانتشار الثقافة فى أيرلندا لأنه رغب فى أن يؤثر على ذلك البناء القائم على الافتراض والمسمى "العقل الأيرلندى".

أينما أو حيثما يوجد أى عقل جمعى أيرلندى، توجد أمور أقل من ذلك تقتفي أثره، على مدى قرون المدارس الأيرلندية، والكنائس، والجرائد، والكتاب، والسياسيون[٤].

وإذ تطور ييتس من ذلك الشاب المتدافع فى عقدى الثمانينيات والتسعينيات مناضلاً كى يرسى مكانه فى المشهد الشعرى إلى مدير مسرح آبى فى العقدين الأولين للقرن، ثم إلى السيناتور والحائز على جائزة نوبل فى العقد الثانى من القرن العشرين، ظل نقده ميالاً للصراع والجدل، غير أن نماذجه حول تداول وانتشار الثقافة قد تطورت بحيث تسمح بأن يطرأ عليها تغيرات أكثر نشاطًا وحميمية فيما يتعلق بتشكيل العقل الأيرلندى.

(٤) يستخدم ييتس عبارة "العقل الأيرلندي" في مناسبات عديدة، انظر، على سبيل المثال، ملاحظته بأن العقل الأيرلندي لم يزل، وغدا رينيا أو كما يرى برنارد شو، عتيقا، باردا، سريع الانفعال قديم، بارد، سريع الانفعال ذو نزاهة قابلة للانفجار، Explortations, 443. انظر ـ أيضا: Richard Kearney, The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions Dublin . 1985).

مهام الفنون الأيرلندية- (عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر):

فى منتصف عام ١٩٣٧ بدأت الصحافة الأيرلندية فى النــزاع حــول يوميات روجر كاسمنت ***Roger Casement***، وتطور الجدل لينطــوي علـــى المحاور الأيرلندية المعتادة، احتج الروائى فرانــسيس ســتيوارت ***Francis Stuart*** على خطاب من برناردشو، وشرع قائلاً:

إذا كان ثمة اعتذار مطلوبًا منى بسبب ما كتبته عن الكاتب المسرحى الشهير الذى منحنى الشرف بدعوتى لأكون عضوًا فى الأكاديمية الأيرلنديـــة للآداب.. (يواصل سيتوارت):

التى تم تأسيسها بواسطته هو والسيد ييتس، فدعنى أقول: إنه إذا كـــان قد تم اعتباره فى الماضى، من بعض الجوانب، المتحدث الرسمى باسم مـــا يمكن أن أسميه النخبة الثقافية الأيرلندية ***Intelligentsia*** فإننى فى هذه الحالة بوصفى كاتبًا أتبرأ من أية علاقة بوجهات النظر التى تم التعبير عنهـــا فـــى خطاب السيد شو[٥].

ما بين سطور العداءات والولاءات الثانوية المتعلقة بالنزاع، ما يهمنـــا هو ما يقدمه من مناشدة "النخبة الثقافية الأيرلندية" بافتراض أن مثـــل هـــذه الهوية موجودة. ويلمح ستيورات – الشاب نسبيًا (ذو الخمس وثلاثين عامًا)- إلى مؤسسة؛ هى الأكاديمية الأيرلندية لـــلآداب ***Irish Academy of Letters***، وإلى السلطات المتعلقة بها، كما قد تعرج "الموهبة الفردية" لإليـــوت علـــى "التقاليد" بوصفها جسدًا أبويًا متمايزًا، موجودًا قبلاً، ويجب أن يحدد علاقتـــه به، سواء بالإجلال، أو "بالجحود"، أو بشىء من كليهما. غير أن ســـتيوارت

(5) Francis Stuart, "Irish Novelist Replies to Mr. Shaw, The Irish Press, 13 February 1937, p.8.

يكتشف عبر العملية المستمرة لتحديد العلاقة أن عليه أن يعطى هذا الجسد اسمًا "ما يمكن أن أسميه النخبة الثقافية الأيرلندية".

وتظهر تسمية هذه الجماعة مدى التغير الذى طرأ على الحياة العقلية الأيرلندية منذ عام ١٨٩٢ حين انضم ييتس إلى خصومة الجريدة مجادلاً "ما إذا كانت لندن أم دبلن عاصمة العقلية الأيرلندية"، ثم، على الفور، (كاستجابة) تم إنشاء الجماعة الأدبية القومية ***National Literary Society*** فى دبلن لتحدث التوازن مع الجمعية الأدبية الأيرلندية فى لندن (***Irish Literary Society***) (نثر غير مجموع صـ ٢٢٢) ويمنح تفضيل ستيوارت لآراء ييتس امتيازًا لنخبة ثقافية أيرلندية تتخذ من دبلن مركزا لها، كما توسل ييتس وآخرون فى نزاع ١٨٩٢: من أيرلندا المتحدة ***United Ireland*** إلى "المفكرين المنفيين" كى يعودوا إلى الديار؛ إلى دبلن (نثر غير مجموع[٦] صـ ٢٢٢). لقد كرس العديد من مساعى ييتس نفسه، فى عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر، فى وقت متزامن لإحضار مثل هذه الجماعة إلى الوجود أو للادعاء بأنها قد وجدت بالفعل، ولقد سمى ييتس أولئك "الزعماء" لـ "حركة الأدب الأيرلندى" فى مقام الدفاع عن الأدب الأيرلندى إزاء نقد البروفيسور إرنست دودن ***Ernest Dow den*** من ترينتى ***Trinity***، بوصفهم من توكل إليهم مهمة تفسير "ما هو رفيع" فى الأدب: "السيد ستوبفورد بروك ***Stopford Brooke*** والسيد رولستون ***Rolleston***، ود. هايد ***Hyde***، والسيد آش كينج ***Ashe King*** ، والسيد الفريد بريسيفل جرافز ***Alfred Perceval Graves*** والسيد ليونيل جونسون ***Lionel Johnson*** (نثر غير مجموع ج١ *347.*).

---

(٦) فكرتي فى هذه الفقرة تأثرت بمحاضرة تيرنس براون Terence Brown: Yeats as Victorian التى ألقاها في المدرسة الصيفية الدولية لييتس Yeats International Summer School في أغسطس ١٩٩٣. وأنني أود أن ألفت النظر أيضا إلى عنوان نينا فيتزباتريك Nina Fitzpatrick وهو "The Irish Intelligentsia" هي قصة قصيرة قد أصدرها (1991) Fourth Estate Limited

هذه هى النسخة المبكرة من تلك "النخبة الثقافيـة الأيرلنديـة" التـى استدعاها فرانسيس ستيوارت، وإن كان واحد من أعضائها إنجليزيـا وهـو ليونيل جونسون[٧].

لم يكن على ييتس أن يجلب إلى الوجود النخبة الثقافية وحدها، عبـر الإعلان عن وجودها المسبق، وإنما كان لابد أن يدور دولاب عمل كل مهام الفنون الأيرلندية، فى الوقت نفسه: المنتجون، المستهلكون، المنتجات. لقد ألح ييتس فى جريدة يونيتد أيرلند "*United Ireland*" وفي جريدة ذا فـري مـانز جورنال *The Free man,s Journal* وكذلك فى الدورية الإنجليزية بوك مان *Book man* على تداول وانتشار الثقافة فى أيرلندا، وأكد فـى عـام ١٨٩٢: فلتكن مهام الجمعيات الأدبية أن تُعلم الكتاب من ناحية، والقراء مـن ناحيـة أخرى، أنه ليست هناك قومية دون أدب، ولا أدب دون قومية (نثـر غيـر مجموع ج١ ص٢٢٤)

كان عليه أن يخلق جمهورًا لعمل النخبة الثقافية أو، بكلمات أخرى، أن يعلن عن الحاجة الملحة التى بمقدور النخبة الثقافية أن تلبيها:

"إن هدفنا هو تنشئة أمة من الرجال والنساء الأكفاء الذين سيكون فـى مقدورهم أن يعملوا فى صالح العامة" (نثر غير محموع ج١ ص٢٠٦).

فى ١٨٩٢ ناقش ييتس مسألة نجاح "مكتبة أيرلندية جديدة" *New Irish Library*، التي طالما راهننا عليها، سوف يعتمد هذا النجاح علـى "مـا إذا كانت ستبقى على الصلة بينها وبين الشباب الأيرلنديين أو لا، أولئك الـذين ترغب فى أن تؤثر عليهم، وأولئك الذين يمثلونهم، المنظمات المختلفة التـى شكلوها أو يشكلونها عبر البلاد". (نثر غير مجموع ج١ ص ٢٤٠). فى بعض

(7) T.S.Eliot, Yeats, On Poetry and Poets (New York,1957) , p.262.

الأحيان تجسد الشباب الأكفاء، رجالا ونساء، الذين تم تخيلهم على نحو مبهم، والذين أمل ييتس فى أن حركته سوف تدربهم على نحو ملموس أكثر: وفي بعض الأحيان "رأى" ييتس ممثل العقل الأيرلندى:

صياد مدينى ضاجّ سمعه ييتس اتفاقًا، دون توقع مسبق بأية حال من الأحوال، الصياد الهادئ البال من غرب أيرلندا الذى كان فى مخيلة ييتس فى عام ١٩١٣. إن الجمهور المثالى فى عام ١٨٩٢ كان هو ذلك الشخص الذى احتاج – فاقدًا الأمل – النتاج الثقافى:

ذات ليلة عاصفة رأيت صيادًا يترنح، مخمورًا للغاية، على مقربة من هاوث بير ***Howth Pier*** وكان يصرخ فى وجه أحد ما؛ أنه ليس رجلاً مهذبًا لأنه لم يتلق تعليمه فى كلية ترينتى... لقد كان لدى صيادى المخمور احترام عميق لشئون العقل، ولو أنه، من المرجح تماما، لم يقرأ كتابًا فى حياته.. بيد أنه، فقط، نموذجى تمامًا بالنسبة إلى أيرلندا، الأيرلنديون يحترمون الآداب، ولا يقرأون شيئًا، إنهم يبقون على كلمات "شاعر" و"مفكر" محل احترام، ولو أنهم لا يشترون كتبًا. (نثر غير مجموع ج١، ص ٢٢٢-٣)

ربما لو كان شخصا آخر لقدم النصح بضرورة وجود حركة تدعو إلى الامتناع عن المسكرات، أو بضرورة وجود حكومة اشتراكية؛ بوصفهما طريقتين لتحسين قدر الصياد، غير أن ييتس المثالى فى عشرينيات القرن التاسع عشر قد رأى أن الكتب هى التى ستحرر الأيرلنديين. كانت الكتب هى الشكل الأكثر قابلية لإعادة الإنتاج، للحمل، لانتشار الثقافة: يجب ألا تبقى (الكتب) فى المراكز المدينية؛ فى دبلن ولندن، ولا فى المكتبات الخاصة لـ"زعماء" الـ "حركة"، ولكن يجب أن تنتشر على مدى البلاد، يجب أن تمضى الكتب مثل أسراب النحل المتوّجة بالريش "عاليًا فوق الجبل الشاهق" و"هابطة للوادى المنعزل المكتظ بالناس"، يجب أن تنتصر على العوائق الجغرافية لأيرلندا.

أليس السبب الرئيسى هو الصعوبة الكبرى فى جلب الكتب، والحركات و"الأسئلة المشتعلة" فى الحياة الثقافية إلى أبواب أولئك الناس، المبعثرين عبر القرى والمدن الصغيرة، والمنثورين على التلال المنعزلة؛ إن الناس لم يتعلموا أبدًا أن يذهبوا إلى دكان لبيع الكتب. (نثر غير مجموع ج١ ص ٢٢٣). وإذ يصف ييتس "رابطة أيرلندا الشابة" ***Young Ireland League*** يعلن عن تفاصيل حملة شرسة من أجل الوصول إلى "العقل الأيرلندى":

سوف تنظم الفصول بحيث تعمل على تدريس لغة أيرلندا وتاريخها، سوف تُلقى المحاضرات عن الموضوعات الأيرلندية، وسوف تقدم حجرات القراءة المناقشات فى الفروع المختلفة. لقد حسبنا أن غرفة القراءة التى ستعير أفضل الجرائد والمجلات فى كل المجالات يمكن أن تُمدّ بأربع أو خمس شلنات أسبوعيًا، وإذا أضفنا أربعة أو خمسة جنيهات، يمكن أن تموّن هذه الغرفة بمحتويات مكتبة تضم، لا أفضل الكتب الأيرلندية فحسب، وإنما روائع البلدان الأخرى أيضًا. يجب أن تأتى الكتب الأيرلندية فى قاعات المطالعة تلك قبل أى كتب أخرى. الكتب التى تغذى الخيال. (نثر غير مجموع ج١، ص ص ٧ – ٢٠٨).

تحتل كل القضايا التى ينطوى عليها انتشار وتداول الثقافة الصدارة فى "مكتبة أيرلندية جديدة"، تلك التى يُناضل من أجلها متوقد العاطفة، مشروع النشر الذى فوته على ييتس سير شارلز جافان ***Charles Gavan*** فى عام ١٨٩٢، يسأل: "هل سيطبع الكتب الصحيحة عن الموضوعات الصحيحة؟". وإذا فعل ذلك هل سيكون فى مقدوره أن يجعلها فى متناول أيدى عدد كاف من الأيرلنديين؟ (نثر غير مجموع ج١ ص ٢٤٠) وبالرغم من أن الملاحظ المنفصل قد يرى فى هذا النزاع محض كفاح مهنى من أجل السيطرة على الشبكة الثقافية، فبالنسبة إلى ييتس كان مستقبل أيرلندا فى خطر "إذا فشلنا

الآن فى أن نشد انتباه الأيرلنديين عبر إعطائهم كتبًا من ذلك النـوع الـذى ينشدونه، إذا فشلنا فى أن نجند تعاطف الشباب الذين سوف يشيدون أيرلنـدا الغد، فإننا ربما نلقى وراء ظهورنا تطور هذا البلد لـسنوات" (نثـر غيـر مجموع ج١ ص ٢٤٢) وبغض النظر عن مدى أهميـة المـسائل الأدبيـة واللغوية والثقافية عند باتريك بيرس ***Patrick Pearse*** وتوماس ماكـدوناف ***Thomas Mac- Donaph***، قد يكون ييتس على صواب: لقد تنبـأ سـتانديش أوجرادى ***Standish O,Grady***، وهو عضو آخر من أعضاء النخبة الثقافيـة الأيرلندية (فى لحظة سكر شهيرة بالغة البصيرة) أن الحركة الثقافية سـوف تتبعها حركة سياسية والحركة السياسية ستتبعها حركة عسكرية. (سير ذاتية صـ ٤٢٣-٤٢٤).

Autobiographies وبالرغم من أن فشل ييتس فى أن يتغلـب علـى جافان دافى لم يُحدث تأثيرا لافتا فى إعاقة انتفاضة الفصح ***Easter Rising***، فإنه لم يكن مغاليًا حين أصر على أهمية الكتب فى "تشييد أيرلندا الغد".

الكتب الصحيحة، بالطبع: وهذا يعنى صياغة مجموعة مـن القواعـد العامة. ظل ييتس فى عام ١٨٩٥ مشغولاً بعمل قوائم، وبمعرفـة رد فعـل النقاد على قوائمه، ثم عمل قوائم أكبر. ما كان له دلالة أهمية أكبر بالنـسبة إليه في هذه المغامرة هو سلسلة من أربع مقـالات عـن "الأدب الأيرلنـدى القومى" فى دورية بوكمان اختار منها موضوع أدب القرن التاسع عشر من كالانان ***Callanan*** إلى كارلتون ***Carleton***، "كتـاب النثـر المعاصـرون"، و"الشعراء الأيرلنديون المعاصـرون"، منهيًـا مجموعـة قواعـده العامـة فى أكتوبر ١٨٩٥ بـ"قائمة بأفضل الكتب الأيرلندية" (نثر غير مجموع ج١ ص ***359-64-366-73,375-87***).

بُنى كل هذا النشاط النقدى على وجود "مدرسة للأدباء الذين يوحدهم غرض عام، وجمهور صغير، غير أنه فى ازدياد، يحب الأدب فى ذاته". (نثر غير مجموع ج١ ص ٣٧٣). ولقد رأى ييتس أن صياغة مجموعة قواعده العامة فعلاً رياديًا للنقد الأدبى الإنجليزى :"فى أدب مثل (الأدب) الأيرلندى.. الذى ليس جديدًا فحسب، وإنما دون نقد يمكن إدراكه، تعتبر أية قائمة، بغض النظر كم هى شخصية، إن لم تكن حمقاء بالكلية، مأثرة طيبة فى عالم مضطرب.(نثر غير مجموع ج١ ٣٨٢)

ولا حاجة بنا إلى القول إن مبادئ ييتس، وقوائمه لم تكن حمقاء بالكلية.إذ فقدت بعض اختياراته قيمتها بعدها بمائة عام مثل ماريا إد جوورث (*Maria Edgeworth*) ، ويليام كارلتون ودوجلاس هايد (*Doglas Hyde A E*) (*William Carleton*) غير أن بعضها لم يزل يعتبر رموزًا مهمة فى تاريخ الفولكلور الأيرلندى (ليدى وايلد) (*Lady Wild*) وأسطورة شتانديش أو جرادى. وبعض الشعراء مثل سير صامويل فيرجسون *Samuel Ferguson*)، وجيمس كلارينس مانجان (*ames Clarence Mangan*)، وويليام ألينجهام (*William Allingham*) وإميلى لولس (*Emily Lawless*) وهم من يلقون الآن، للمرة الأولى منذ كتب عنهم ييتس مراجعته النقدية، اهتمامًا نقديًا لافتًا. ويظهر تشجيع ييتس، على الأقل، لتينان هينكسون *Tynan Hinkson* ولنورا هوبر *Nora Hopper*، وفيما بعد دعمه لدوروثى ويلسلى *Dorothy Wellesley*، أنه لم يفترض أبدًا أن الكُتاب الذكور هم فحسب الذين يوضعون فى الاعتبار، وكما يشير فراين فإن الكاتب الأعظم من بين كل هذا المجموع هو ذلك الذى لم يستطع ييتس أن يسميه بتواضع فارغ.

اقتضى وضع ييتس النقدى إعادة المفاوضات المتواصلة. لقد كان يتحدث بقناعه النقدي بالنيابة عن أيرلندا، عن قومية ثقافية تكمن قيمتها فى إمكانات العقل، التي سوف تتفتح فى أجيال المستقبل. ولقد انقسم منافسوه

أزواجًا متقابلة: جماليو لندن [الذين يرون] "أن الفن والشعر يصبحان يومًا بعد يوم غاية لذاتهما تمامًا"، ووطنيو دبلن الذين عندهم "يجب أن يكون الأدب تعبيرًا عن قناعة.. كساء للعاطفة النبيلة، لا غاية فى حد ذاته". (نثر غير مجموع ج١، ص ٨-٢٤٩) وكما يلاحظ فراين فإنه (ييتس) "قد حاول أن يوحد أفضل ما فى المدينتين ومن ثمّ لم يرض أيا منهما". (نثر غير مجموع ج١ ص ٢٤٧).

كان لدى دبلن أيضًا ثنائياتها: إدوارد دودن وترينتى. كانا أستاذين جامعيين استطاعا أن يشوها سمعة الأدب الأيرلندى من منظور القواعد العامة الإنجليزية: "يقول البروفسور دودن إن الأدب الأيرلندى لديه عيوب عديدة، وهذا واضح حقًا، بغض النظر عن كونها قد تكون موجودة فى أدب فتيّ.... أدب مهموم مسبقًا بمادة لم تشتغل حتى الآن. غير أن سلسلة جافين وافى تجمع فى مختاراتها القمامة الأيرلندية" ثم يقتبس ييتس أسوأ ما فى هذه المادة:

تعالى أيتها الحرية، تعالى فنحن قد نضجنا من أجل قدومك

تعالى انعشى القلوب حيث وطئ خصمك

تعالى أيتها الأغنى والأندر، الأنقى والأعدل

تعالى يا ابنة العلم، تعالى يا عطية الرب.

ويضعها تحت عنوان "هزل" (الذى أخطأ فى هجائها)، مسائلاً ذائقة أدبية مثل هذه: "ماذا بوسعها أن تفعل سوى إعاقة الحركة الأدبية التى لابد ستهلك، أو تتضاءل أهميتها، إذا لم تجذب إلى شبكتها الطبقات المتعلمة". (نثر غير مجموع ج ١، ص ٣٣٤).

بالرغم من أن هذه الفترة كانت الفترة نفسها التـى رأى فيهـا ييـتس كتاباته النقدية بوصفها "لا حقائق" و"أنصاف حقائق" فلقد وصف إليوت (فـى فقرة أصبحت شهيرة الآن) موازنات ييتس باعتبارها: "حل وسط" ملائم. وهو يبرئ ييتس هذه البراءة التى لم يعطها ييتس لنفسه. لقد "تشبث ييتس بصرامة" بـ "الرؤية الصحيحة" ما بين "الفن للفن" والفن الموجه لأغـراض اجتماعية، "ولقد أظهر كيف أن الفنان عبر خدمة فنه باستقامة تامـة، يقـدم أعظم خدمة يمكن أن يقوم بها من أجل أمته ومن أجل العالم كله فى الوقـت نفسه".(٨)

الفنون فى أيرلندا - (السنوات المبكرة من القرن العشرين):

ميزت كلمات ستانديش أو جرادى "المفتقرة إلى المعقولية إلى حد كبير" ما بين الحركات الأدبية والسياسية والعسكرية؛ ولكن فى العشرين عامًا التى سبقت ١٩١٣، أو ما يقرب من ذلك، وحينما بدأ الوجه العسكرى فى الظهور امتزج الأدبى والسياسى فى فعاليات مزدهرة، ومعقدة، للقومية الثقافية. أكثر هذه الفعاليات ازدهارًا تبدت فى جمعيات ومؤسسات تعتبر بمثابة الأجهـزة الأيديولوجية للولاية الأيرلنديـة الناشـئة: تـم تأسـيس الرابطـة الغيليـة (*Gaelic League*) على يد دوجلاس هايد، ومدرسة القـديس إنـدا *Enda,s School St*، على يد باتريك بيرس فى عـام ١٩٠٨، والـصبى الأيرلنـدى الإسكتلندى *Fianna Eireann* التى أسسها كونستانس ماركيفتش *Constance*

(٨) كما يعرف جيدا كل دارس لييتس أو للتاريخ الأيرلندي الحديث فـإن هيئـة دبلـن Dublin Corporation لم تمنح ما كانت صالة عرض دائمة تحتاجه من مـال، ولقـد أعطـى لـين الرسومات لصالة العرض القومية National Gallery، في لندن. بعد موته في غرق لوستانيا Lusitania في ١٩١٥ فإن ملحق لوصيته كشف عن أنه كان يريد أن تعود الرسومات إلـى دبلن. ولأن التوقيع على ملحق الوصية لم تتم الشهادة على صحته فإنه اعتبر لاغيا. ولقد تـم التفاوض على التقسيم ما بين لندن ودبلن على فترات متعاقبة منذ ١٩٥٩.

Markievicz. أسست أيضًا جامعة أيرلندا القوميــة *University of Ireland The National* في ذلك الوقت (١٩٠٨)، ولقــد ربطتهــا متطلبــات اللغــة الأيرلندية ثقافيًا ببدائل أكبر، تمثلت في المؤسسات الثورية الأسبق؛ "صـــالة عرض هاف لان للفن الحــديث" *Hugh Lane,s Gallery of Modern Art*، التي افتتحت في دبلن عام ١٩٠٨، وكان مجموعة من الأعمال القومية، لكنها ليست منادية بالقومية، ولقد غمر مانحه البروتستانتي شعور بالرغبــة فــي عرض رسوماته على نحو دائم في دبلن.

بدا المسرح الأيرلندي بالنسبة إلى ييتس، بعد عدم الاســتقرار الــذي منيت به مشروعات النشر المختلفة، في عقدي الثمانينيات والتسعينيات مــن القرن التاسع عشر، قابلاً لأن يوفر موقعًا مستقرًا يمكنه أن يؤثر من خلالــه على العقل الأيرلندي. وإذ أصــبح المــسرح الأدبــي الأيرلنــدي (١٨٩٩) *The Irish Literary Theatre* عبر تغيرات متعاقبة، شركة الدراما القوميــة الأيرلندية (١٩٠٢)، *The Irish National Dramatic Company* ثم جمعيــة المسرح القــومي الأيرلنــدي (١٩٠٣) *Irish National Theatre Society* وجمعية المسرح القومي، وشركاه (١٩٠٥) (شــركة آبــي) *The National Theatre Society, LTD (Abbey company)* نال ييتس قطعة مــن كعكــة الثقافة الأيرلندية.

أدى انخراط ييتس في مسرح آبــي (يغطــي الاســم القــصير كــل التغيرات) ودعمه الفعال لصالة عرض لان إلى تسليط الضوء على عنصرين في تداول وانتشار الثقافة؛ الرعاة، والجمهور. وتحول كلاهما إلى أن يصبح أشد إثارة، ومقاومة، لنماذج ييتس المثالية، أكثر مما فعل منافسوه في أشغال الفنون في عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر. وقصيدة ييتس عام ١٩١٣ "إلى رجل ثري" كان قد وعد باكتتاب ثان لــصالة عــرض دبلــن البلديــة

Dublin Municipal Gallery إذا ثبت أن الناس يرغبون فى لوحات تحت راعيًا كامنًا غفلاً عن الاسم كى يقلد رعاة عصر النهضة الإيطاليين للفنون، من أجل بودينز وبيديز *Biddys, Paudeens* اللذين لم يطّلعا بعد على الثقافة الرفيعة. إذا حدث أن أنفق ذلك الثرى شيئًا من المال فحسب، وبدأ فى تداول وانتشار الثقافة، فإن الأيرلنديين (المدينين، الكاثوليكيين) سيكون فى إمكانهم أن يتطوروا:

انظر عاليًا فى عين الشمس وأعط

ذلك الذى يدعوه القلب الطرب طيبًا

ذلك أن يومًا جديدًا قد يلد الأفضل

لأنك أعطيت، لا ما رغبوا فيه

وإنما الغصينات الصالحة تمامًا لعش صقر

(*The Variorum Edition of The Poems of W.B. Yeats, p. 288*)

عبر فكرة الرعاة يصبح أولئك الذين يعطون الآباء الروحيين لمجتمع متطور من "رفيعى الثقافة". هذه هى "الأمة من الرجال والنساء الأكفاء" فى صيغة القرن العشرين.

ويبدو دور الراعى أكثر وضوحًا فى قصيدة "إلى رجل ثرى" من تأثيره هو نفسه على عالم بودينز وبيديز؛ وتفشل الاستعارة المتعلقة بالطيور فى أن توضح على نحو دقيق الصلة ما بين اللوحات وأفراخ الصقور. كتب ييتس فى خطاب إلى الأيريش تايمز *Irish Times* فى شتاء ١٩١٣ ما يجعل بودين [ييتس] يأخذ شكلاً أكثر تحديدًا. سمع ييتس (أو يقول إنه سمع) وعلى الفور

وضع يده على استجابة متلق للثقافة، شخص ما بإمكانه أن يبني العش. وإذ يلح ييتس على دعم بلدي لصالة عرض لان، المُتطلع إلى رؤيتها مبنية على جسر فوق ليفي *Liffey* يبدي ملاحظة حول صالة العرض القومية الأيرلندية:

إنني أعرف كم هو قليل عدد الزوار الذين يصلون إلى هناك، وأن النسبة الجيدة هي من الأطفال وعلى ما يبدو الفقراء، الذين لابد قد قدموا من مسافة بعيدة، منذ بضعة أيام تحدث رجل عجوز كان يرسم حمامًا لصديقه عن رسوم مانسيني *Mancini* كيف ينبغي عليك أن تقف بعيدًا على مسافة ما، وكيف بدت اللوحة رائعة وأنت واقف هكذا. إذا نصبت اللوحات فوق جسرهم سوف تكون قريبة من العديد من الرجال والنساء الذين هم على شاكلته، وقريبة من أبواب رجال أعمال ونساء عديدين. إن لدينا في سير هف لان "متذوقون" *connoisseur* عظام، ودعنا نفيد من هذا إلى أقصى حد طالما لم يزل في حوزتنا، هل تعرفون، إننا إذا فعلنا ذلك، فإن أطفال أطفالنا سيحبون مدينتهم أكثر، وتكون لديهم فرصة أفضل ليحصلوا على تلك السعادة العقلية التي تعتق الروح من تقلبات القدر. (خطابات. ص ص ٥٧٩-٥٨٠).

إن لم يكن تعليق الرجل العجوز تخييليًا، فإنه مبعوث إلهي لييتس لأنه أعطاه استجابة شخص ما لثقافة متحف لم يسمع بها من قبل قط، شخص فقير، نوع من الأشخاص الذين كانت منفعتهم هي المقصودة بالضبط من صالة العرض". وكان هناك "العديد من الرجال والنساء الآخرين الذين على شاكلته".

لقد أحب ييتس أن يستدعي في نقده المتفرجين "أينما وجدوا *trouve*، مثل الصياد المخمور أو أي من الأيرلنديين البسطاء الذين كان يسترق السمع إليهم كي يرى مدى تفتحهم للثقافة التي تنتشر في اتجاههم.

إن القيمة الوطنية لصالة العرض: "أطفال أطفالنا سوف يحبون مدينتهم أفضل" لهي أمر مألوف منذ عقد الثمانينيات، لكن النكهة الصحفية في العبارة النهائية "السعادة العقلية التي تعتق الروح من تقلبات القدر" يحاول بها ييتس أن يصف الروح المستقلة التي يعتقد أن بمقدور الفن أن يجلبها إلى الناس من جميع الطبقات.(٩)

كان لدى ييتس في مسرح آبي فرصة أكبر كي يكون في صدارة المستقبلين، وأن يلاحظ الثقافة إذ تمر ما بين المؤدين إلى المتفرجين. وكما يدون في "الآرو" *The Arrow*، وسامبين *Sambain*، وبيلتين *Beltain* وهي منشورات غير دورية متصلة بالمسرح الأيرلندي، كان ييتس دائمًا ما يقبض على ردود الأفعال طازجة من أفواه المتفرجين. بعد عرض مسرحية ليدي جريجوري كينكورا *Kincora*، التي فيها تزوج بورو من الملكة جورمليث، المولعة بالحرب، سمع ييتس بالصدفة رجلاً يشكو للشخص الذي يجلس إلى جواره قائلاً: "من دواعي الأسى العظيم إنه لم يتزوج فتاة هادئة من بلدته". (استكشافات ص ١٨٥).

وفي ليلة افتتاح مسرحية سينج *Synge*، "نبع القديسين" *The Well of The Saints* ظل الرجل الجالس وراء ييتس يردد: "تجديف.. تجديف.. تجديف أكثر"، ووبخه ييتس بأنه "إذا صعد إلى خشبة المسرح كان سيكتشف.. إمكانية وجود حياة ليست موجودة بعد". (استكشفات ص٣٠٢).

غالبًا ما قام ييتس بالتدخل على نحو أكثر فاعلية عبر مخاطبة الجمهور، أو توجيه خطبة رنانة له من فوق خشبة المسرح؛ في بعض الأحيان كان من الممكن سماع التلقي بوضوح؛ مثلما حدث حينما أطلق أبو بادريك كولمان (والعديدون) صيحات الاستهجان والازدراء مستخدمين

(9) Adrian Frazier. Behind The Scenes: Yeats, Horniman, and the Struggle for the Abbey Theatre(Berkeley. 1990).p.75.

لغة بذيئة، أو قد يكون ملموسًا بوضوح حينما يرمى المتفرجون أشياء على الممثلين. وخلال أسبوع "عربدة" البلاى بوى كان ييتس بالقطع يحاول أن يغير ذوق "العقل الأيرلندى"– بالقوة إذا لزم الأمر. إذ استدعى البوليس للمشاغبين الأربعين لأنهم، كما تساءل فى الجدل الذى دار فى (مسرح) آبى بعدها بأسبوع: "ما الذى لديهم من الحق لكى يمنعوا أعدادًا أكثر منهم بكثير رغبوا فى الاستماع والحكم؟. وكما حسم ييتس القديم مسألة وجود النخبة الثقافية الأيرلندية البازغة، فلقد زعم فى عام ١٩٠٧ بأنه استمال العقل الأيرلندى مع مسرحيات سينج: "حينما أسدل ستار البلاى بوى فى منتصف ما وصفته جريدة صنداي إندبندنت *Sunday Independent*– وهي ليست شاهدًا ودودًا – بعاصفة من التصفيق، كنت واثقًا أننى قد رأيت شروق فكر جديد، رأى جديد فى هذه البلد طالما احتجنا إليه طويلاً (نثر غير مجموع ص ص*350-352*). ما بين ١٩٠٣ و١٩١٠ كان ييتس يمد عش الصقر بالغصينات الصالحة، وأفكار المسرح، عبر مساعدة النساء الثريات، إلى حد أنه يجب أن تدرس تصريحاته فى تلك السنوات بشىء من الحذر. آنى هورنيمان *Annie Horniman* راعية مسرح آبى اعتمدت على مبدأ كررته فى خطاباتها وتهجأته بعناية إملائية: "لا سياسة"، وبدا ييتس فى ذلك الوقت شخصًا يتلقى التمويل من وكيل رقابى للفنون. وكما يلاحظ أدريان فريزر *Adrian Frazier*:

بعد أن علم ييتس أن هورنيمان لديها ما تنفقه على أحد مشاريعه المسرحية، أدرك ييتس أنها لن تنفقه مطلقًا على جمعية المسرح الأيرلندى القومى إلى أن يتمكن من أن يبرهن لها أنها لن تقدم عبر ذلك إسهامًا فى الثورة الأيرلندية. ويلاحظ فريزر فيما يتعلق بإعلان "المبادئ الأولى" فى "ساميان" فى ١٩٠٤، "أن ييتس قد اجتهد في رؤيته لمسرح قومى، ردًا على

نقاده الأيرلنديين، دون أن يجرح مشاعر راعيته الإنجليزية المتعلقة بتحريم السياسة"[١٠]، وتصريحات مثل التصريحات التالية قد كتبت وقد وُضعت شروط هورنيمان فى البال:

يجب أن تكون مسرحياتنا أدبًا، أو مكتوبة بروح الأدب... إن بهجة الفن فيما هو استثنائى، إنه يبهج الروح إذ تعبر عن نفسها وفقًا لنموذجها ذاتها. (١٩٠٤) (*164-168*)

إن غريم الكتابة التخييلية فى أيرلندا ليس ما اعتدنا عليه من الملاحظة العلمية، وإنما هو اهتمامنا بما يتعلق بشئون الرأى.. إن كل الأدب الراقى هو تأمل نزيه، أو تعبير عن الحياة، لكن معظم الكتاب الأيرلنديين لا يستطيعون أن يحرروا عقولهم بما يكفي لكي يتمكنوا من الإصلاح العملى لهذه التأملات. (استكشافات ص ١٩٧)

يجب علينا أن نحرر رؤيتنا للواقع من الاستهواء السياسى... (١٩٠٨) (استكشافات ص ٢٤١).

ما الذى، إذن، يمكن أن يكون محل ثقة من بين نقد ييتس الدرامى؟

إنها الفكرة النقدية المركزية التى تبدأ من قبل عام ١٩٠٣ وتستمر إلى ما بعد ١٩١٠، فكرة تفوق الصوت على المطبوع، بوصفه قناة لتوصيل الثقافة، ونقاء الأوّل فى تناقضه مع تلوث الأخير. "دعونا نرجع كل شىء إلى الكلمة المنطوقة" هكذا كتب ييتس على نحو مذهل فى ١٩٠٢. "حتى لو كان علينا أن نشدو بقصائدنا الغنائية على أنغام السنطور[*] أو القيثار، لأننا، كما يقول *A-E*، قد بدأنا ننسى أن الأدب ما هو إلا كلام مدوّن، وحتى حينما نكتب

(10) Ibid., p.105.

(*) آلة موسيقية قديمة تشبه القانون. (المترجمة)

بعناية فنحن نبدأ فى "أن نكتب بإتقان ما لن يُتكلم بــه أبــدًا". (استكــشافات ص ٩٥).

للصوت قيمة جمالية لأن الشيء الوحيد الذى يعطى الخاصية الأدبيــة هو "الشخصية"، "الأنفاس الخارجة من أفواه البشر" (استكــشافات ص ٩٥)، وللصوت قيمة داعية للقومية لأن عبره تشحذ مسرحيات آبى الإلهام "لدراسة الناس العاديين الذين يصونون السمات القومية أكثر من أية طبقــة أخــرى، ويعيدون الخلق التخيلى للتاريخ القومى أو الأسطورة" (استكشافات ص ٢٢٢). إن عمل المسرح "يمتلئ بحياة هذا البلد"، حينما تكتب المــسرحيات باللهجــة الإنجليزية للتي يستخدمها المفكرون الغربيون الأيرلنديون، ستعيد وظــائف المسرح- بوصفه قناة لأفضل الكلام الأيرلندى- تــداول وانتــشار اللهجــة الأهلية والقصص إلى أهل البلد" (استكشافات ص ٩٤) فى هذه الفتــرة تــم رؤية الكلمة المطبوعة بوصفها مؤثرًا أقل منزلة، وهى التى أصبحت فى عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر أداة لتطوير العقل الأيرلندى مــن خــلال الكتب والدراسات التى سوف تقوم بتوصيل مجموعة القواعد العامة التى تــم إقرارها مؤخرًا للأدب الأيرلندى. ويصف ييتس فى "الأدب والصوت الحى" (*Literature and the Living Voice*) كيف أفاق من وهمه حين زار مقبــرة الشاعر الغيلى(*) الأعمى رافتيرى فى كلينان ***Killeenan***، معبرًا عن ولائــه له، وبعدها ببضعة أيام رأى فى جالواى علامات للثقافة المطبوعة المنافسة: نصف بنس لجرائد كوميدية وجرائد قصصية، ست بنسات لروايات شــعبية معاد طبعها، وباستثناء كتب دوماس ***Dumas*** وسكوت ***Scott*** المغبرة الأكثر ضلالاً... وكتاب صغير أو اثنان من الأغنيات الشعبية الأيرلندية، ليس هناك ما يمكن أن يدعوه المرء أدبًا. (استكشافات ص ٢٠٣)، ما هو أسوأ، حتــى

(*) الغيلية: لغة السلتيين فى أيرلندا والمرتفعات الإسكتلندية. (المترجمة).

من الروايات النفاية، هي الصحافة؛ يكتب ييتس، مجلة "دراما". تجد نفسها فى وضع المعارض، كما لا يفعل أى شكل آخر من أشكال الأدب، لأعداء الحياة، أوهام منبر الوعاظ والصحافة (استكشافات ص١١٩).

لم يكن بمقدور آنى هورنيمان سوي أن تكره السياسات المحافظة للصوت: بدءا من النوستالجيا المفطورة للفلاح الأمى، وصولا إلى خصومة كتابة الجرائد السياسية، الثورية الأصل.

حينما أومأ ييتس إلى مسألة نبذ السياسات الثقافية فى فترة دبلن هذه فى الصياد (*Fisherman*) (يونيو ١٩١٣)، فإنه قد قام بذلك مستخدمًا مصطلحات "أصوات دبلن المفعمة بالضجيج"، طاعنًا فى نزاهة عروض مسرح آبى:

"وضيع المحتد لم يحاسب، ذلك الذى نال بهجة المخمور/ الرجل الفطن ومزحته/ هدف أن ينصت إليه العامة/ الرجل الشاطر الذى يصيح/ صيحات المهرج الآسرة"

لقد أعيد ابتكار "أهل أيرلندا" بوصفهم الصياد الصامت الذى لم تكن الدراما فنه المثالى وإنما "قصيدة واحدة".

حجرة الدراسة بوصفها مكانًا ثقافيًا - العقد العشرون من القرن العشرين:

كان التدخل المبكر في العقل الأيرلندى العنيد ضروريًا، وبمرور الوقت أصبح الأيرلنديون كبارًا بما يكفى ليذهبوا إلى المسرح حينما يسمعون بعرض جيد. لقد احتاجت الجماهير إلى شيء من الدربة قبل أن تذهب إلى المسرح، قال ييتس: "إذا رجعنا القهقهرى للسنوات المبكرة لمسرح آبى فى ١٩٢٦، كان تمرين الجمهور يستغرق وقتًا أطول من تمرين جماعة من الممثلين، لا يكون بمقدورك أن يكون لديك مسرح طبيعي دون أن تخلق

جمهورًا قوميًا، وهذا لا يتم بالمسرح وحده". (نثر غير مجموع ج٢ ص ٤٦٩) لقد احتاجت المسارح إلى عون المدارس. ولقد وجد دائمًا فى نقد ييتس الحديث عن أهمية المدارس فى تداول وانتشار الثقافة، واستعارة التدريس؛ كتب فى ١٩١٦ "سوف يكون متحف لين مكانًا لحضانة الطلاب" (نثر غير مجموع ج ٤١٨) ورجوعًا إلى ١٩٠٢، فى إحدى الكتابات المبكرة فى"سامبان" نرى عقل ييتس وقد تحول على التوّ إلى المدارس بوصفها وسائل لحفظ كلام الناس:

إننى أقترح على الهيئة الوسيطة *Intermediate Bourd* خطة أفضل مما تعرف لتعليم الأطفال كتابة إنجليزية سليمة. دع كل طفل فى أيرلندا يعمل بنشاط فى تحويل مقال افتتاحى، أو أية قطعة مما يعد إنجليزية ممتازة، ربما شيئا مما يكتبه بعض الأعضاء المميزين فى التحرير، بلهجة الريف الذى ينتمى إليه. سوف يجد على التوّ الفرق بين الكلمات الحية والكلمات الميتة. (استكشافات ص ٩٥).

كانت خططه المبكرة لجلب الكتب والمحاضرات إلى الريف قد تم تصورها بوصفها تعويضًا عن غياب الجامعات. وحين أصبح أبًا للمرة الأولى فى ١٩١٩، وسيناتور فى مجلس شيوخ الولاية الحرة الجديدة *Free State* فى عام ١٩٢٢، وعضوا فى لجنة مجلس الشيوخ للتعليم فى عام ١٩٢٦، كان قد أصبح لدى ييتس العديد من الدواعى لكى يكون مهمومًا على نحو أكثر عملية وخصوصية بتعليم الأطفال الأيرلنديين. وكانت حجرة الدراسة مثلها مثل المسرح الأيرلندى مكانًا مؤثرًا فى تشكيل العقل الأيرلندى.

كانت رؤية ييتس لأيرلندا النموذجية فى أحد الحوارات التى أجريت معه فى عام ١٩٢٤، هي مدرسة كبيرة للفن "إننى أود أن أرى أن أفضل تدريس للهندسة، والأشغال المعدنية وأعمال الموزاييك، وأي شيء آخر يعتبر

ضروريا لتأسيس مدرسة راقية للبناء هنا فى دبلن، إننى أود أن أرى أكفأ المدرسين يجلبون من الخارج إلى هنا... ثمة شيء واحد قد نفعله على التو وهو أن نحصل على تدريس مميز لتصميم "رباط الحذاء". (نثر غير مجموع ص ٥ – ٤٣٦) ويطور ييتس أفكاره عن تطوير العقل الأيرلندى فى صيغة جديدة، وذلك فى الخطبة التى ألقاها فى الجمعية الأيرلندية الأدبية عام ١٩٢٥ (*The Irish Literary Society*) بعنوان "الطفل والولاية" *The Child and The State* والتى نشرت فيما بعد فى "الأيريش ستاتسمان"، وتمامًا كما كان قد تصور قبلها بثلاثين عامًا أيرلندا الجوعى للكتب، التى تنتظر الانعتاق بالقراءة، يرى الآن احتياجات الأمة من المرونة وتفتح الذهن فى "النظام" وعلم البيداجوجيا(*).

لم تعد مجموعة القواعد العامة للأدب الأيرلندى تظهر بوصفها مشروعًا للنشر وإنما بوصفها منهجًا دراسيًا. "زود الخيال غير الناضج بحياة الفلكلور القديم، والعقل الناضج ببركلى *Berkeley* والفلسفة المثالية الحديثة العظيمة التى تم خلقها عبر تأثيره... على بورك *Burke*.. وسوف تولد أيرلندا من جديد، ذات بأس، مسلحة وحكيمة". (*Senate speeches* خطب مجلس الشيوخ ص ١٧٢).

لم تعد الآن البرامج التى يحتاج ييتس المال والرعاة من أجلها هى المكتبات أو المسارح وإنما المدارس:

إذا انشغلت جمعيات مثل هذه بالتعليم الأيرلندى وتولت نشر هذا الاهتمام بين طبقات الأيرلنديين المتعلمين فى كل مكان، فقد نحصل على المال الذى سيجعل كتب المدرسة أرخص للفقراء، أو يكسو الأطفال الأكثر

(*) أصول التهذيب والمعرفة. (المترجمة)

فقرًا، أو يجعل مبانى المدرسة باعثة أكثر على السرور فى عيون الأطفال، أو بشكل ما لإعداد أيرلندا التى ستكون معافية، مفعمة بالنشاط، منظمة، وأهم من كل هذا سعيدة. (خطب مجلس الشيوخ ص ١٧٤) وإذا كانت النخبة الثقافية الأيرلندية قد ابتكرت البرامج لتنوير الأيرلنديين القرويين المتخلفين، وسعى، فيما بعد، مديرو مسرح آبى إلى اكتشاف الخبراء من جمهور دبلن فمن ثمّ يصبح الآن على "الطبقات الأيرلندية المتعلمة" أن تحاول تعليم الأطفال الأيرلنديين الفقراء من أجل صناعة أمة عفية وسعيدة. وبالضبط كما سعى ييتس دائمًا من أجل تحرير الثقافة الأيرلندية من الأشكال الفظة للدعاية الوطنية، فلقد سعى إلى الوضع نفسه من أجل المدارس الوطنية الأيرلندية الجديدة؛ أكد فى ١٩٢٦ فى إحدى خطب سينات "هناك ميل لإخضاع الطفل لفكرة الأمة"، "إننى أفترض أنه سواء درسنا التاريخ الأيرلندى والأدب الأنجلوأيرلندى أو أدب السلتيين فإننا يجب أن نضع فى اعتبارنا أن الطفل هو الموضوع لا أغراضنا الخاصة". (خطب مجلس الشيوخ ص ١١٢).

ماكوى *McCoy* العظيم - عقد العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين:

غير أن ييتس كان لديه شيء من أغراضه الخاصة؛ ففى العشرين سنة الأخيرة تقريبًا من حياته، بدأت ذات مفرطة العنف متلاعبة بالألفاظ بالظهور. ذات بتصورات ثابتة، غير قابلة للتبرير، حول ما هو صالح للعقل والعرق الأيرلندى. الثقافة – كما ذهبت إحدى التصورات– تنتشر من خلال الهرمونات ثم الجينات، والقوى التى تشكل الفن مسجلة فى "اختيارات الرجال والنساء الجنسية: النوع الخاطئ من الفن قد "يدمر" عائلة.

وفى العام الأوّل الذى ولد فيه طفله ١٩١٩، كتب ييتس: إذا كانت الأسرة هى لبنة الحياة الاجتماعية وأصل المدنية، التى إنما توجد للإبقاء عليها، فمن الطبيعى فى لحظة نشوتها، أن يكون الاختيار الجنسى للرجل والمرأة هو المنحى الأعظم من الشعر كله؛ قد يدمر الاختيار الخاطئ الواحد

أسرة، ويبدد تقاليدها أو قوتها البيولوجية، والنحاتون والرسامون والشعراء العظماء موجودون من أجل أن يضيئوا المصباح لهذه الغريزة. حين يتخيل الشاب فتاة أحلامه فى كل تجلياتها فى الحياة، أمًا وعشيقة وحاملة كذلك للقوس فى الغابات، فإن الغريزة المحض هى أقل شىء، وكم هو كثير ما تأتى به الفرشاة والإزميل، وعلماء التربية ورجال الولاية الذين يبذلون أقصى ما فى وسعهم، لكنهم ليسوا خاطبات يجمعون شمل آباء وأمهات الأجيال. (استكشافات ص ص ٤ – ٢٧٥) عبر هذا القالب المعوّج للعقل فكر ييتس فى الفنون الجميلة والبصرية بوصفها قنوات لتوصيل الثقافة، لأن التماثيل والصور كانت هى الأكثر شبهًا بالكائنات الجذابة جنسيًا. تتدخل هذه الأعمال الفنية على نحو أكثر حميمية فى تشكيل العقل الأيرلندى أكثر من الكتب، أوالدراما، أوالمدرسين أو السياسيين. لأنها الخاطبات اللواتى يجمعن شمل آباء وأمهات الأجيال والعائلة. "أصل المدنية" هكذا يجادل ييتس، إذ أصبح رب الأسرة مؤخرا.

يلقى هذا الخط من التفكير عبئًا ثقيلاً على الفنانين إذ "يجلبون روح الله إلى الرجل" ومن ثم يمكن لله أن "يملأ المنابت على وجه صحيح". كما يجادل ييتس فى "تحت بن بلدن" ***Under Ben Bulben*** و"الذبابة ذات الأرجل الطويلة" (***Long- Legged Fly***) وأيضًا فى التماثيل (***The Statues***) وتتضمن كلمة "على نحو صحيح" فى تلك السياقات، بوضوح تام، كيف أنه يجب على الناس أن يراقبوا الثقافة الأوروبية الكلاسيكية وعصر النهضة الرفيعة التى تمثلهم. فى "ثورة الغد" (واحدة من المقطوعات فى "على المرجل" (***on the boiler***) يزعم ييتس أن الناس الأقصر والأكثر غباء، أولئك الـ "غوغائيون" يعيدون الإنتاج بمعدل أعلى بكثير من الأذكياء الأطول. (استكشافات ٤٢١–٥).

إن علاقة مثل هذه الأفكار بالقسوة الضارية لأيديولوجيا الفاشية الألمانية قد لوحظت منذ وقت طويل، وكانت موضع انتقاد: لكن هذه التصورات تمثل أيضًا تشويهًا لحقائق إيمان ييتس المثالي في عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر، أن القراءة سوف ترقى العقل الأيرلندي وتطور مستقبل الأمة الأيرلندية.

وللتعبير عن "الغضب العارم" الذي ألهمه نقده، وفيما بعد شعره، اخترع ييتس شخصية "ماكوى العظيم". نجار السفن المجنون الذي كان قد رآه في طفولته. ماكوى، كما يتذكره ييتس، كان سيجدف بقاربه تجاه الحشود "شاجبًا الشرور عامة" ثم يرحل "مجدفًا بقاربه في وابل من الصخور". (استكشافات ص٤٠٧).

اعتبره ييتس صوت النقد الموجع، المتحرر من سياق الجدل الثقافي، أو صوت ييتس البروتستانتي (المهيمن) في ولاية أيرلندا الكاثوليكية الحرة *Catholic Irish Free State* منعتقًا من شكليات البرلمان.

لكن ليس كل اتهامات ييتس بدت مجنونة أو غير مسئولة، فلقد تخلل الآراء المهووسة والمتعصبة حس رفيع بالمهمة الثقافية، قرأ ييتس في الجريدة أن لجنة مكتبة جالواي: كانت قد ناقشت منذ بضعة أعوام مسألة ما إذا كانت أعمال السيد برنارد شو أعمالاً جديرة بالاحتفاظ بها في مكتبة عامة، وفي قسم كان قد قرر فيه عدم الاحتفاظ بكتب شو. في أزمنة قديمة كان من المفترض أن يحرق أي كتاب مسيء. لم تكن هناك طريقة أخرى للتخلص منهم. (استكشافات ص ٤١٠)

متأسيًا على العقل الأيرلندى محدود الأفق الذى ساعدت حركات نصف القرن الأخيرة على تعليمه، رأى ييتس ضرورة أبعاد هذه اللجنة عن العمل الثقافى برمته: "على الأرجح لم تكن ثمة ضرورة أن يتعلم العديد من الرجال فى الحياة الأيرلندية العامة أن يقرأوا أو يكتبوا كما لا ينبغى عليهم ذلك فى أى بلد قبل منتصف القرن التاسع عشر". استكشافات ص ٤١١).

تصبح الديمقراطية أيضًا مدعاة للوم: "لقد أعطى نظامنا النيابى أيرلندا لغير المؤهلين". (استكشافات ص ٤١٢) ويمتزج فى هذه التعليقات التعالى الثقافى والتصورات النخبوية للطبقة مع ييتس الرؤيوى الذى كان يريد أن يرى أيرلندا القارئة، المفكرة، الراسمة، صانعة "رباط الأحذية"، بيزنطة سليتية، ويتطلع حوله ليجد المكتبات تحرق الكتب.

قد تستحق آراء ييتس عن الطبقة "وابلاً من الحجارة" ولكن كيف يكون على المرء أن يفصلها عن اشمئزازه من حرق الكتب؟ هذا نقد كلاسيكى متناقض، يستبق كتابات أوفولين ***o,faolain*** ضد الرقابة فى "ذا بل" فى عقد الأربعينيات من القرن العشرين.

"لا ما تريده وإنما ما نريده" كان هذا وصف ييتس للمبدأ الهادى لمسرح آبى فى اختياره للمسرحيات، ويؤلف تقسيم عالم الثقافة إلى "نحن" العارفين و"أنتم" الجاهلين سقوطًا أخلاقيًا لنقد ييتس.

كان العقل الأيرلندى منفصلاً حينما كان متعينًا فى الصياد الصامت، نقاشو المنازل المحترمون ومحبو المتاحف وأطفال المدارس؛ وبدا فى بعض الأحيان كأنه لا يمكن تمييز تطور العقل الأيرلندى عن التلقين داخل أسرار

الثقافة الرفيعة. فى بعض الأحيان كان ما أردناه "نحن" هو ما أرادته آنى هورنيمان؛ ونادرًا ما كان يتم تقدير "أنت" على نحو دقيق.

قد يكون نقد ييتس المتعجرف، المشاكس، الملتوى، ذوقًا مكتسبًا، غير أنه لم يكن أبدًا نقيًا، ولم يكن أبدًا متمحورًا حول الذات. ولا يمكن أبدًا أن يمسح نقده بنوادره وشائعاته وصبغته واتقاد عاطفته فيتحول إلى محاضرة أكاديمية، أو مقالة بحثية، صالحة لهيئة الأساتذة فحسب. إن شجب ماكوى للحشد على الشاطئ هو تجل لما قام به ييتس على خشبة مسرح آبى، ملقيًا خطبه الرنانة على الجمهور ومصرًا، كمحارب حقيقى، أن تلقى مسرحياته آذانًا مصغية. يبقى موقفه الخاص المدافع والمستخف موقفًا منخرطًا فى الجدل الثقافى الأيرلندى الذى ساعدت طاقة ييتس وذهنه فى أن يبقيه حيًا[١١].

---

(١١) أجزاء من هذا المقال تم أخذها من المحاضرة التي ألقيت أصلا في المدرسة الصيفية الدولية لييتس في أغسطس ١٩٩٠.

الفصل السابع

عصر نهضة هارلم

The Harlem Renaissance

بقلم: ميشيل نورث

لم تكن حركة نهضة هارلم سوى نتاج للمنازعات. فأثناء تلك الفترة القصيرة نسبيا التي عاشت فيها بفعالية، منذ أوائل العقد الثاني من القرن العشرين وحتى أوائل العقد الثالث، أثارت العديد من المعارك الأدبية الشهيرة ذات السمعة السيئة. وامتد نطاق نزاعاتها من مؤلفات بعينها مثل كتاب كلود ماكاي ***Claude MacKay*** "العودة إلى هارلم" ***Home to Harlem*** وكتاب كارل فان فيختن ***Carl Van Vechten*** "جنة الزنجي" ***Nigger Heaven*** وصولا إلى الحركة ككل، التي حدد أنصارها خصائصها بوصفها بداية جديدة في الحياة الأفريقية- الأمريكية وحددها نقادها بوصفها خيانة للعرق أو، بتعبير جورج شويلر ***George Schuyler*** عوامل إضحاك أو إثارة مسرحية فحسب[1]. من ثم فإذا كانت النهضة، حركات أدبية لديها في الأغلب وعي بالذات هو الذي يولدها وتعتمد على نقد أدبي. فإن هذا النقد كان أكثر حسما بالنسبة إلى حركة هارلم، لأن معركة إصدار الأحكام ومعركة التعريف بنتاجها كانت معركة عرقية وسياسية بالإضافة إلى كونها معركة أدبية. ظل هذا حقيقيا تماما، إلى مدى بعيد: لا ينشغل الاختلاف في الرأي حول النهضة عادة بالأعمال المفردة والفردية وإنما بدلالة الحركة ككل. من ثم، فإن دفاع هوستون بيكر ***Houston Baker*** العنيف في كتابه "الحداثة ونهضة هارلم" ***Modernism and the Harlem Renaissance*** لم يكن عن لانجستون هفز ***Langston Hughes*** وجين تومر ***Jean Toomer***، وزورا نيل هرستون ***Zora Neale Hurston*** وإنما كان عن بوكر. ت. واشينجتون ***Booker***

(1) See Allison Davis. 'Our Negro Intellectuals', Crisis. August 1928. pp.268-9. 284-6, and George Schuyler. 'The Negro Art Hokum', The Nation. 122 (16 June 1926). pp.662-3.

T.Washington، و.إي .ب. دي بوا *W.E.B.Du Bois* وآلان لــوك *Alain Locke*، وهم كتاب ونقاد عنيفو الجدل تكمن أهميتهم في تلك الطريقة التــي فسروا وأظهروا بها إلى الأمة إنجازات الأفريقيين الأمريكيين(٢).

من ثم، فإن أهم نقد أدبي لنهضة هارلم من حيث الدلالة لم يكن الذي تم تقديمه لأعمال أدبية فردية، وإنما للحركة ككل، لا لقضايا الـشكل الأدبــي والطرائق الإجرائية وإنما بالأحرى لدور الفن الأدبي في العــالم الــسياسي والاجتماعي الأعرض. في تلك المنطقة نال نقد نهضة هارلم أهميتــه التــي امتدت إلى ما وراء زمنه ومكانه. إذ يقارب تلك الخصومة السرمدية ما بين الفن والدعاية، وما بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية. أخيرا، وحتميــا، فإنــه يصل إلى الحدود القصوى لقضية الفن والسياسة؛ تلك القضية التي كان لهــا أهمية عملية وفورية للكتاب الأفريقيين الأمريكيين في ذلك الوقت: هل الفــن هو التعبير الأرقى لمدنية منجزة، أم أنه كان بــديلا للنــاس عــن الــسلطة السياسية؟ معظم نقاد النهضة المؤثرين قد راهنوا بــسمعتهم، هــم ذواتهــم، وبسمعة عرقهم على هذين الاحتمالين، ولو أن الاحتمال الثاني قد ألقى بظله على الحركة برمتها حتى نهايتها الفعلية.

كان جيمس ويلدون جونسون *James Weldon Johnson* أحد أنصار وجهة النظر المتزمتة، وهو الأكثر بلاغة والأشد تأثيرا. أعلن مبكــرا منــذ ١٩٢٢ "أن المعيار النهائي لعظمة كل الناس هو مقدار الأدب والفن اللــذين أنتجوهما ومستواهما". ولقد أعاد جونسون واستفاض حــول هــذه الحقيقــة البديهية الواضحة، في اللحظات الحاسمة من تطور النهضة. فــي العــشاء الاحتفالي الذي أقيم عام ١٩٢٥ بمناسبة الحصول على أول جــائزة أدبيــة

(2) Houston A.Baker, Jr. Modernism and the Harlem Renaissance (Chicago, 1987).

منحتها "أوبورتيونيتي" *Opportunity* في مقر الرابطة المدنية *Urban League*، خاطب جونسون جمهور الحاضرين قائلا: "ليس هناك عرق لم ينتج أدبا، يمكن أن ندعوه عظيما على الإطلاق"، وفي المختارات التي تمثل نقطة تحول "الزنجي الجديد" *The New Nigger* أطلق جونسون على هارلم أنها "معمل تجارب" سوف يحدد ما إذا كان الأفريقيون الأمريكيون يعتبرون عرقا بالفعل. وفي "مانهاتن السوداء" (*The Black Manhattan*) وهي المسح الميداني المهول (*Panoptica*)؟ الذي أجراه في عام ١٩٣٠ استخدم المجاز نفسه. ولكنه كان أشد ثقة لأن يعلن أن إنجازات العرق الروحية والجمالية كبيرة إلى حد التلطيف (إثارة حنق) من العنصرية البيضاء[٣].

سار استنتاج جونسون المنطقي، بوضوح، في الاتجاه المعاكس لكل الإشاعات العنصرية المتواصلة والمضللة عن أن أفريقيا تفتقر إلى الفن، والثقافة، وحتى إلى التاريخ، وأن المنحدرين من هذه الأصول في الشتات ليس بإمكانهم أن يحلموا حتى بأن ينجزوا أي شيء أبعد من تقليد الناتج الأوروبي المستعمل. وبإيمان بالعقل الإنساني، منعش على وجه العموم، أمل جونسون أن العمل على تفنيد هذه السُبة سوف يجرد العنصرية البيضاء من أسلحتها: "لم ينظر العالم قط إلى شعب من الشعوب أنتج أدبا وفنا عظيما نظرة دونية"[٤] وعلى نحو أشد جذرية، افترضت مجازات جونسون أنه من خلال إنتاج وحيازة الفن والثقافة فحسب يمكن للأفريقيين الأمريكيين أن يحوزوا، امتلاكا كاملا للذات، ومن ثم، أن يفلتوا أخيرا من شروط العبودية.

---

(3) James Weldon Johnson, 'Preface to Original Edition', The Book of American Negro Poetry (1922; 2ndedn., New York, 1931), p.9; 'The Opportunity Dinner' Opportunity, 3 (June 1925), p.177; Black Manhattan (1930; rpt. New York, 1968), p.283.

(4) Johnson, 'preface', p.9.

ويعلن جونسون، مرة تلو الأخرى، وبكلمات تكاد تكون متطابقة، أن النتاج الفنى للأفريقيين الأمريكيين قد أظهر أن "الزنجي مشارك في الحياة الأمريكية، لا الحياة المادية فحسب، وإنما في القيم الفنية والقيم الثقافية والروحية، لأنه عنصر فعال في صناعة المدنية الأمريكية وتشكيلها؛ مستقبلا ومانحا، مبدعا ومخلوقا في آن"[٥]. في هذا التحليل، يتبدى الإبداع فعلا مائزا للوجود الإنساني الحر والمستقل، وجود الفرد في دولة ليبرالية تدل على حريتها القدرة على الإنتاج والحيازة. ألا تبدع فهذا يعني أنك تغرق في وضعية المخلوق، الذي قد تم خلقه، ومن ثم يمكن امتلاكه.

يمكن أن نرى تفكير جونسون، بمعنى ما، بوصفه إدراكا لاذعا بأن الحرية السياسية في ظل الهيمنة الثقافية وحدها لا تساوي إلا أقل القليل. بمعنى آخر، يمكن أن نتم، على أية حال، رؤية هذا الجدال العنيف بوصفه إعدادا لشرك، شرك سيقع فيه ما تبقى من كتاب النهضة. "لكي نكتب أنفسنا خارج العبودية" كما يضع هنري لويس جاتس ***Henry Louis Gates*** الأمر: فإنه لأمر مستحيل ومهمة غير ضرورية كذلك، لأن العبودية الأدبية قد ماتت منذ ستين عاما، حتى حينما كتب جونسون، ولم يزل الأمر مستحيلا لأنه من المفترض أن الأسباب التي قدمت لتبرير الخضوع المستمر للأفريقيين الأمريكيين كانت قابلة للإقناع العقلي. ويشير جاتس أنه ليس هناك أناس آخرون قد طولبوا بالبرهنة على إنسانيتهم، عبر إنتاج الفن أو عبر أي اختبار آخر. وأن قبول بنود هذا الاختبار لهو أن تذعن بالفعل للنجاح الذي من المفترض أن ينعم عليك به[٦].

---

(5) Johnson, 'preface to the Revised Edition', Book of American Negro Poetry, p.3. See also 'Preface', Second Book of Negro Spirituals (1926), in The Books of American Negro Spirituals (1926), in The Books of American Negro Spirituals (New York, 1940), p.19 (separate pagination); and Black Manhattan, p.283.

(6) Henry Louis Gates, Jr, 'Writing 'Race' and the Difference It makes'; 'Race', Writing, and Difference (Chicago, 1986), pp.II-13

من ثم، أظهرت كتابة جونسون التي قصد بها تشجيع النجاح الفني الأعظم، بوضوح، وبالرغم من كل الجهود المضنية التي بذلها، المعضلة المؤلمة التي سوف يواجهها كل كاتب من كتاب النهضة بوجه من الوجوه. كان جونسون بالقطع أستاذ المروجين في هذه الفترة، محرر "كتاب الشعر الزنجي الأمريكي" (***The Book of American Negro Poetry***) والكتاب الأول والثاني: " كتاب روحانيات الزنوج الأمريكيين" ***American Negro Spirituals*** ومؤلف "مانهاتن السوداء" ***Black Manhattan*** الذي كان بمعنى من المعاني التاريخ الرسمي والكتاب المرشد إلى هارلم بوصفها "عاصمة ثقافية " ***Cultural Capital***. كل تلك الأعمال تؤكد محاجة واحدة وهي أن الأفريقيين الأمريكيين قد قدموا بالفعل مساهمات شديدة الأهمية للثقافة الأمريكية، وأن تلك المساهمات من المتوقع أن تستمر وأن تنمو، وأن الوعي الأبيض بهذه المساهمات سوف يخفف من العداء العرقي. حتى رواية جونسون "سيرة ذاتية لرجل ملون من الخارج" (***The Autobiography of an Ex-Colored Man***) التي صدرت غفلا من اسم مؤلفها في ١٩١٢، التي توضح مزايا قصص العم ريموس ***Uncle Rimus***، والأناشيد الدينية الزنجية ***the spirituals***، رقصة الكاك ووك الزنجية ***cakewalk***، والراجتايم ***ragtime**** أشكال الفنون الأربعة التي كان على جونسون أن يعززها بوصفها مساهمات دالة لأفريقيي أمريكا. وفي الحقيقة كان جونسون قادرا على الجدال، بمسحة من العدالة، لأن هذه الأشكال الأربعة هي منابع كل شيء مائز فعليا في الثقافة الأمريكية ككل. ما افترضه جونسون بتواضع إلى حد ما "أن أمريكا هي بالضبط أمريكا التي ما هي عليه اليوم" بسبب التأثير الأفريقي الأمريكي، أصبح واحدا من الملاحظات المألوفة لعصر النهضة، إذ أدرك الكتاب الآخرون بأن العالم الذي يوضع محل الاعتبار بوصفه أمريكا المائزة قد أصبح متمايزا بوصفه أفريقي أمريكي من البداية(٧).

(7) Johnson, 'preface', Book of American Negro Spirituals, p.19. See also V.F. Calverton. 'Introduction', Anthology of American Negro Literature (New York. 1929). pp.2-12 .

على أية حال، فبالرغم من محاجات جونسون فإن هذه الحقيقة تبدو من المسلم بها إلى مدى بعيد، دون أن تؤثر ماديا على الوضع الاجتماعي أو السياسي للعرق. وهذا التمرد العنيد، بالطبع، كان بالكاد خطأ جونسون، ولو أنه لم يزل هناك تناقض خطير، بل لعله معوّق، في تفكيره ذاته. التصريح بأن الناس يحققون من خلال الفن منزلتهم الرفيعة أتم تحقيق، يستنتج أن الأفريقيين الأمريكيين يمكن أن يكونوا المتحدثين بمقولات قد طبقت فيما سبق على الأيرلنديين، على سبيل المثال، وهم من كانت نهضتهم الثقافية نموذجا أصليا وشائعا للغاية لنهضة هارلم. ولو أنه من الواضح أن جونسون لم ياخذ أبدا في اعتباره، مثله مثل الجمعية الوطنية لتقدم الملونين *NAACP* التي شغل موقعا رئيسيا فيها لعدة سنوات، الحل الذي طالب به معظم المتمردين الأيرلنديين المثقفين الراديكاليين: الاستقلال السياسي التام. لقد وقف جونسون على الطرف المناقض من ماركوس جارفي (*Marcus Garvey*) وخططه من أجل استقلال السود في أفريقيا. وما أمل جونسون في تحقيقه بدلا من ذلك هو "انصهار" مساهمات الأفريقيين الأمريكيين في الثقافة الأمريكية ككل[٨]. من ثم يعمل الفن على إظهار مواهب بعينها للعرق ويجعل – في الوقت نفسه – انصهاره ممكنا في الكل الأبيض الأكثر اتساعا. ولا مفر من التناقض الرئيسي ما بين التمييز والانصهار على الأرجح. غير أن جونسون أيضا بدا غير واع أنه في حالة "الانصهار" كم من السهل أن يظهر الفن، الذي ممن المفترض أن يوضح الاستقلال التام لإنسانية العرق، العكس تماما. بدلا من هذا تمكن رؤية الفن الذي من المفترض أن يسم وصول أفريقيي أمريكا إلى ذروة المدنية، بوصفه ليس أكثر من نوع من المتاع العاطفي والروحي، الذي كان على مدنية البيض أن تطرحه في خطوها الحثيث صوب القمة. كان الفن، وفقا لهذا

---

(8) Johnson. 'preface'. Book of American Negro Writers Poetry, p.42.

التحليل، لا التعبير الأرقى عن المدنية وإنما، بالأحرى، عن نقيضها، الروح أو النفس التي أهملتها الآلة بالضرورة، أو تركتها وراءها حتى يأتي الزمن الذي تتحقق فيه المدنية بالكامل، وتنظر إلى ماضيها وتلتقطه من جديد، وهو بالضبط ما اعتقد معظم خصوم نهضة هارلم البيض أنهم يفعلونه. وعلى سبيل المثال فقد أعلن كارل فان دورن ***Carl Van Doren*** بصراحة تامة "ما يحتاجه الأدب الأمريكي بلا جدال في هذه اللحظة هو اللون، والموسيقى، والحيوية، والتعبير الحر عن الأمزجة المبتهجة أو اليائسة. إن لم يوضع الزنوج في موضع المساهمة في هذه البنود فإنني لا أعرف من هم الأمريكيون"، ليس هذا بالضبط نوع المساهمة المتوقع لتأسيس الإنسانية التامة للعرق. ففي العام نفسه ١٩٢٥ في عشاء الاحتفال بالجائزة التي خاطب فيه جونسون، كليمنت وود ***Clement Wood*** مؤلف "زنجي" ***Nigger***، مرحبا بكتاب هارلم لأنهم جلبوا للأدب الأمريكي "الانفعال الحار المتدفق للأدغال"[(٩)]. من ثم يتبدي الفن الفعلي بوصفه فنا كان عليه أن يظهر تطور مدنية الأفريقيين الأمريكيين المائزة ويمكن استخدامه لدعم التصور العرقي القائل بأن الأفريقيين الأمريكيين ما هم إلا بهائم غير متمدنة.

لم تكن العديد من المعارك العنيفة داخل حركة النهضة تمثل خلافات حقيقيةبهذا القدر، وإنما محاولات للتحرر من هذا النوع من السخرية. وينطبق هذا حتى على الخصومة الشهيرة ما بين و.إي. بي. دي بوا ***W.E.B.Du Bois*** وآلان لوك ***Alain Locke*** والتي دارت حول مسألة الدعاية. لقد أيد دي بوا المبدأ الأساسي للنهضة منذ نهاية القرن، وكانت مسيرته المهنية قد سبقت وتلت النهضة بالطبع. ولقد صرح في ١٩١٥ "يجب

(9) Carl Van Doren. 'The Younger Generation of Negro Writers'. Opportunity. 2(May 1924), pp.144-5; Clement Wood, quoted in an anonymous notice. 'The Opportunty Dinner', Opportunity. 3 (June 1925). p.176.

أن نضع الرجل الأسود أمام العالم بوصفه فنانا مبـدعا وموضـوعا قويـا للمعالجة الفنية في آن"(١٠). وفي مقال في دائرة المعارف البريطانية في عام ١٩٢٦ "*Encyclopedia Britannica*" قال إن نهضة مكانة العرق قد تحققـت عبر الفن لا عبر الدعاية(١١) ويتطابق هنا منطقه الاستدلالي بالـضبط مـع جونسون. قد يظهر الاهتمام الأكبر بفن أفريقيي أمريكا، كما آمن، أن العرق لم يكن "ضحية سلبية أو حقيقة وحشية" وإنما كان العرق مـساهما أساسـيا في الثقافة الأمريكية. لا شيء بإمكانه أن يظهر هذه المساهمة أفضل من الفـن: إلى وقت طويل ظل ذلك هو المتفق عليه بين العقلاء، أن هبة الزنوج للعالم سوف تكون هبة للفن. هذا على النقيض تماما من الرأى الشائع، الذي يـري أن الزنجي هو الكادح منزوع شعر الحاجبين منحني الظهر منتفخ العينـين، البهيمة وحامل الأعباء الشاقة"(١٢).

من ثم رحب دي بوا بما أطلق عليه "الحركة الأدبية الأصـغر سـنا" ***The Younger Literary Movement*** وظل نصيرا نشطا لها على مدى عقد العشرينيات من القرن العشرين.(١٣) تأكد صيت العديد مـن كتـاب حركـة النهضة من خلال "الأزمة" ***The Crisis***، التي ابتدعها دي بوا وحررها وشعر

---

(10) Qouted in Arthur P.Davis, From the Dark Tower (Washington, D.C., 1974), P.18.

(11) W.E.B. Du Bois, 'Negro Literature'. in Writings by W.E.B. Du Bois in Non-Periodical Literature Edited by Others. ed. Herbert Aptheker (Millwood, N.Y., 1982), p.149.

(12) W.E.B Du Bois, 'The Contribution of the Negro to American Life and Cultur', and 'Can the Negro Serve the Drama?', in Writings by W.E.B Du Bois in Periodicals Edited by Others, ed. Herbert Aptheker, 4 vols. (Millwood, N.Y., 1982), II, PP.149, 210-II.

(13) See W.E.B Du Bois, 'THE Younger Literary Movement'. in Books Reviews by W.E.B Du Boirs. ed. Herbert Aptheker, (Millwood, N.Y., 1977), PP.68-70, and 'A Negro Art renaissance', in Writings in Periodicals, II pp.258-9.

بأنها قد اشتقت قوتها العظمى وشعبيتها من صلاتها الأدبية. ولو أن دي بـوا قد يكون الأكثر شهرة، على الأقل إلى المدى الذي تؤخذ فيه هذه الفترة محل الاعتبار، بسبب عاصفتين شهيرتين ضد الحركة. في مراجعته عن "الزنجي الجديد" *The New Negro* تناول قضية "أن الجمال لا الدعاية يجب أن يكونا موضوع الأدب والفن الزنجي". تطور هذا التحذير إلى ما هو أبعـد تحـت عنوان "معيار للفن الزنجي" *Criteria for Negro Art* وتضمن البيان الشهير "كل الفن هو دعاية ولابد أن يكون هكذا دائما، بالرغم من عويل الداعين إلى النقاء". ويحذر دي بوا آلان لوك وكل أولئك "الداعين إلى النقـاء" ومحبـي الجمال في الفن أن البديل هو "الانحطاط" لا التقدم. بدا وكأن دي بوا قد عثر على نبوءته الخاصة مؤكدة على نحو كريه في رواية كلود ماكاي "العودة إلى هارلم" وهي تلك الرواية التي وجدها قذرة وجعلته يريد أن يستحم(١٤).

حيوية كتابة دي بوا التي لا تجنح إلى الموازنات قـد أعطـت لهـذه البيانات نوعا من الشهرة المضللة، وجعلته يبدو غضوبا إلى حد أبعد بكثيـر مما كان عليه. ولو أن ذائقته في الفن والأدب كانت محافظة تماما، فإنه كان قابلا لأن يرحب بكتاب جين تومر *Jean Toomer* "خيزرانة *Cane*" بالضبط بسبب "إنه قد "يعتق العالم الملون من أعراف الجنس"(١٥)". وناقش في مكـان آخر، أكثر مما فعل في قتاله مع لوك، بأن الكُتاب الأصغر سنا قـد تحملـوا العبء من قبل "الجمهور الأسود الذي لا يريد أي فن يخلو من الدعايـة"(١٦).

(14) Du Bois, Book Reviews, pp.79, 113-14; and W.E.B Du Bois: A Reader, ed. Meyer Weinberg (New York, 1970), p.258.

(15) Du Bois, Book Reviews, p.69.

(16) W.E.B. Du Bois, 'The Social Origins of American Negro Art', Writings in Periodicals, II, p.270.

حتى في "معيار للفن الزنجي" ينتقد دي بوا بقسوة قراءة الجمهور الأفريقي الأمريكي لما رآه من احتشامه المفرط وغير الضروري، ولقد جادل بأن هذا الجمهور وحده يمكن أن يتحمل الحقيقة أيا ما كانت. بخلاف الجمهور من البيض الذي يتكئ على نسيج من الأكاذيب ليدعم قبضه على الحقيقة، لا يحتاج الأفريقيون الأمريكيون إلا إلى الاستقامة والإخلاص(١٧).

يبدو تضارب دي بوا في هذه القضايا كاشفا، لأنه يظهر كم كان من الصعب أن يتم التخطيط لأية مجموعة من المبادئ المتماسكة لكي يتميز نوع الأدب الذي سيعمل على تقدم العرق عن ذلك الذي سوف يغرقه في "الانحطاط"، بالمثل، فإن مطلب الدعاية يعمل على التبسيط فقط إذا كانت الدعاية مسألة سهلة التحديد. حتى دي بوا قد مر بوقت عصيب إذ يصف بالضبط الاختلاف ما بين نوع الفن الذي قد يؤدي دوره بوصفه شاهدا إيجابيا، وذلك النوع من الفن الذي قد يتحول إلى تشويه للسمعة.

ربما ترجع هذه الصعوبة إلى حد ما، إلى اللامبالاة النسبية لدي بوا إزاء تلك الأمور المتعلقة بتقنية الأدب، اللامبالاة المحافظة والراضية حتى عن نفسها التي تركته عاجزا أمام واحدة من المفارقات الرئيسية لفن الأدب: أن القارئ قد يلهمه وينهض به الوصف الفني للموت والتفسخ. بالرغم من أن دي بوا كان راغبا في بعض الأحيان في أن يعترف باحتمال أن يتم إظهار العبقرية الفنية للأفريقيين الأمريكيين حتى إذا كان الموضوع لا يرقى إلى أن يكون جذابا، في أمثلة بعينها، أكثرها سوءا من حيث السمعة على الأغلب حالة "العودة إلى هارلم" فإن عزمه قد خاب، وانهار الفارق ما بين الإنجاز

---

(17) Du Bois, Reader, p.259. For a discussion of Du Bois's inconsistency on this issue, see Arnold Rampersad, The Art and Imagination of W.E.B. Du Bois (Cambridge, Mass., 1976), pp.190-1 .

التقني والموضوع الباعث على الرضا. حتى وإن كان هذا التمييز في النهاية لبرهة قصيرة إذا تم تعريف الفن نفسه لا بوصفه مجد تاج المدنيــة وإنمــا بالأحرى الهروب منها. لقد كانت هذه الإمكانية، إمكانية اســتقبال الجمهــور الأبيض للنتاج الأدبي الذي اعتبره دي بوا مؤشرات للثقافة، بوصفه اختلافات مؤقتة، هي ما ألقت ظلالها بقسوة على نزاعه مع لوك وتم استدعاؤها مــن أجل هذه الخصومة وصاهرت بين أشد استدلالاته حذقا.

أتي ترحيب لوك نفسه بالجماعة الأدبية الأصغر سنا الذي ظهر فــي "الأزمة" بعد ترحيب دي بوا على التو، وتأسست آماله على الحركة الجديدة على الافتراضات نفسها بوجه عام. لقد أخبر لوك تلاميذه في هــوارد "يــتم الحكم على الناس من خلال قدرتهم على المساهمة في الثقافة" وأعلــن فــي البلاد ككل أن حركة النهضة تسم اللحظة التي فيها الأفريقيون الأمريكيــون "يصبحون مساهمين واعين ويضعون جانبا وضع المستفيد والحاصل علــى جائزة مما يلقاه المشاركون والمتعاونون في المدنية الأمريكية"(١٨). بوصــفه رئيسا لتحرير "الزنجي الجديد" والراعي الأدبي والناصح الأمين للعديدين من الجيل الأصغر سنا وكاتب المراجعات النقدية المطردة عن القــص والــشعر والدراما والفن، فعلى الأرجح قدم لوك ما هو أكثر مما قدمه أي كاتب آخــر في عصره لكي يدفع هذه الرؤية إلى الأمام. وتظهر الدراية والحذق البالغين في كتاباته الدفاعية كم كان واعيا بالمخاطر الكامنة في موقفه.

عقد لوك، مثله مثل جونسون، مقارنة مباشرة بين النــضال الثقــافي للأفريقيين الأمريكيين والقومية الثقافية العامة لذلك الوقت. ولقد احتكم إلــى

---

(18) Alain Locke, 'The Ethics of Culture', in The Critical Temper of Alain Locke, ed. Jeffery C. Stewart (New York, 1983), p.421; 'The New Negro', in The New Negro, ed.Alain Locke (New York, 1925), p.15.

أمثلة قومية الحركة الصهيونية(*) والتشيكية بالإضافة إلى الحكم الجمهوري الأيرلندي.(١٩) ومن ثم يوضح أكثر من أي كاتب آخر من كُتاب حركة النهضة تلك الرابطة ما بين افتراضاتها الضرورية والتعددية الثقافية المستمدة من هردر (*Herder*).(٢٠) ولو أنه يظل هناك فارق مهم ما بين هارلم وبراغ، إلا إذا رغب المرء في أن يفترض ما لم يقترحه على الإطلاق أي مفكر من مفكري حركة النهضة، وهو الاستقلال السياسي التام على الأرض الأمريكية. بدلا من ذلك يطوق لوك – بمهارة تامة وبمسوغات فائقة – أمريكا نفسها في ثنايا الحركة صوب الاستقلال الثقافي. وواعيا بالتيارات القوية لمرض الرهاب الإنجليزي (*Anglophobia*) فيما كان يدعى أحيانا حركة نهضة نيويورك الصغيرة (*Renaissance New York Little*) اقترح لوك قياسا تمثيليا ما بين "أمريكا الساعية إلى امتداد روحي ونضج فني والتي تحاول أن تؤسس أدبا أمريكيا، وفنا قوميا، وموسيقى قومية" و"ثقافة زنوج أمريكا الساعية إلى الإشباعات والأهداف نفسها"(٢١).

ويكمن جمال هذا القياس التمثيلي في تلك الطريقة التي يذوب بها تناقض واحد في مشروع حركة النهضة، التي سعت إلى إظهار المواهب المائزة للأفريقيين الأمريكيين فقط إلى درجة أنه كان من الممكن أن "يتم

(*) تجدر الإشارة إلى عدم موافقة المترجمة على وضع الحركة الصهيونية في سياق كفاح الزنوج في أمريكا أو في سياق النضال الأيرلندي لأن زنوج أمريكا يعانون من العنصرية لا يفرضونها كما في حال الحركة الصهيونية) بعد٢٦ الشعوب الجرمانية هي الشعوب المقيمة في أوروبا الشمالية ولها سمات مميزة من طول القامة والشقر واللون الأزرق للعيون (المترجمة).

(19) Locke, The New Negro, pp.xv, 7.

(20) Locke himself makes this connection explicit. See Locke, Critical Temper, p.25.

(21) Locke, The New Negro, p.xvi.

صهرها" في نظيرها الأبيض. وبخلاف دي بوا، الذي كان قد وصف بحيوية شديدة، رجوعا إلى ١٨٩٧ "النضالات غير المتصالحة" للأفريقيين الأمريكيين، "النماذج المحاربة" للذات المزدوجة "فإن لوك اعتبر أن الطريقة الوحيدة لتكون أمريكيا حقيقيا هي أن تكون أفريقيا أمريكيا أولا. والطريقة الوحيدة لكي تتمكن أمريكا من تحقيق ذاتها هي أن تسمح لكل جزء من أجزائها بأن يحقق ذواته تحقيقا كاملا" من ثم فإن الاختيار ليس بين طريقة للزنجي وأخرى للباقين، وإنما بين المؤسسات الأمريكية المحبطة من ناحية، والنماذج الأمريكية المتحققة على نحو متصاعد والممتلئة من ناحية أخرى.[22] ويفترض لوك، مثله مثل ديلتاي، تنوعا إنسانيا معتبرا إياه القيمة القصوى فيما وراء الوجود المادي، إن لم تكن القيمة الوحيدة في الحقيقة، ويجعل من هذه القيمة مرادفا للاستقلال السياسي للأمريكيين. من ثم لم تكن إنجازات حركة نهضة هارلم تمثل نجاحا لمجموعة تأمل في أن تكون أمريكية بالكامل فحسب، وإنما كانت أيضا نجاحا "لأمريكا".

بالطريقة نفسها حل لوك تلك المسألة الصعبة التي أثيرت بواسطة حركة النهضة، وهي مسألة الدعاية. لقد استخدم، في أقصى ردوده مباشرة على تحدي دي بوا لغة بدت وكأنها تحسم أشد مخاوف الرجل الأكبر سنا؛ "الفن في أفضل معانيه يمد جذوره في التعبير عن الذات، وسواء كان ساذجا أو غير ساذج، فهو مستقل بذاته" ولو أن هذا على الأرجح ليس جمالية ضيقة الأفق كما يبدو، لأن لوك أدرك حرية وحياد الفن بوصفهما قياسا تمثيليا لحرية العرق. وهو يقول لقراء "الزنجي الجديد" "إنه لم يعد حقيقيا أن عقل الزنجي منغمس في معضلته الاجتماعية بشدة بحيث تتحكم في المنظور الضروري للفن، ولا أنه مكتئب للغاية بحيث لا يمكنه أن ينال آفاق الذات

(22) Ibid., p.12. See Du Bois, 'Striving of the Negro Poeple', Reader, p.20.

والنقد الاجتماعي الكاملين". من ثم قد يتمكن الأفريقيون الأمريكيون من إظهار توصلهم إلى كونهم بشرا أحرارا عبر "تجنب" الدعاية فقط، عبر نيل الاستقلال التام للموقف الجمالي، ولأنه كان هناك ما دعاه لوك بـ"أخلاقيات الجمال" فإن أقصى أشكال الفن لا مبالاة يمكن أن يكون لها أعمق التأثيرات الاجتماعية.[٢٣]

هكذا كان لوك قادرا على أن يتخذ موقفا مستقلا من العديد من القضايا التي مارست خصومتها داخل حركة النهضة. وبالرغم من أن علاقة الأفريقيين الأمريكيين بأفريقيا قد تكون قضية عسيرة ومربكة، لأنها تستدعي شبح البدائية، فإن لوك قد احتفي بالفن الأفريقي بكل إخلاص من أجله هو نفسه ومن أجل كونه نموذجا ممكنا للفنانين الأمريكيين. كان هذا ممكنا؛ لأن لوك الذي تأثر بحماس الأوروبيين للأقنعة الأفريقية والمنحوتات قد نظر إلى هذه النماذج باعتبارها مبتدعة لا باعتبارها رجعية. ربما تساعد النماذج الأفريقية الفنانين الأمريكيين على أن يفلتوا من "التمسك الجبان بالتقاليد" ومن ثم أن ينالوا الحرية الحقيقية للجمالى. وللسبب نفسه كان لوك ودودا على وجه العموم تجاه التجريب الأدبي حينما كانت معظم صحافة الأفريقيين الأمريكيين عدائية تجاهه بضراوة. ولقد شعر أن الكُتاب الأفريقيين الأمريكيين كانوا يخبرون انتعاشا جديدا "سلاما وراحة غريبين" متحررين من اللهجة، من الأكليشيهات العرقية، من الكتابة الدفاعية، مما سمح لهم بأن يشعروا "أنهم واحد وأنهم كونيون وأكثر عرقية في الوقت نفسه"[٢٤] ما إذا كان هذا لا يزيد عن كونه حلا فلسفيا أنيقا لمشكلة سياسية حقيقية وطاحنة هو مالا يسمح لنا التاريخ أن نجزم به. على أية حال، أهمل لوك ذلك التمييز المهم الذي وضعه هو نفسه في أحايين كثيرة، والذي بواسطته أصبح الجمالي

(23) Locke, The New Negro, p.53; Locke, Critical Temper, pp.27. 23.

(24) Locke, The new Negro, p.262; Locke, Critical Temper, p.44.

مناظرا لتطور حر وتام للأفريقي الأمريكي المستقل. بدلا من هذا افترض كثيرا، جنبا إلى جنب باقي كُتاب حركة النهضة، أن "قد يصبح الزنجي كما تنبأ له البعض، فنان الحياة الأمريكية"(٢٥). وأولئك الذين افترضوا هذا، بالطبع، كانا، بالطبع كارل فان دوريتز وكليمنت وودز (*Clement Woods*) اللذان اتفقا تماما مع وجهة نظر لوك بأن هناك علاقة "إكمال" ما بين "السمات المهيمنة للزنجي وتلك التي للشعوب الجرمانية الأنجلو سكسونية"(٢٦) هذا التقسيم الفيزيقي للعمل يمكن أن يكون ملائما تماما حتي لدى أكثر العرقيين، بكل ما في الكلمة من معني، من الأمريكيين البيض، طالما أن السمات الفنية قد وضعت في تبعية واضحة لأولئك الذين بنوا وضبطوا وأبقوا علي المدنية. بهذه الطريقة، لن تقدم أقصى النجاحات الفنية إثارة للمشاعر سوى توطيد أكثر أمانا للأفريقيين الأمريكيين في وضع الضعف السياسي الدائم.

كان واضحا أن شيئا قد أخطأ مساره عند لوك بالقطع في أوائل عقد الثلاثينيات من القرن العشرين وفي نهاية العقد أفاد بانهيار آماله عبر لجوئه إلى و. إي. ب. دي بوا. وإذ أثنى ذات مرة على "العودة إلى هارلم" بوصفها "موضوعية ومتوازنة" فإنه الآن يشجبها ويشجب مؤلفها لأنها دفعت، بالضبط، المحاجات ذاتها إلى الأمام وهي المحاجات التي استخدمها لوك نفسه ضد دي بوا. في مراجعته النقدية لمختارات ماكاي عام ١٩٣٧ أرغي لوك وأزبد ضد افتقار ماكاي إلى الولاء، "هروبيته" وتضاربه وحبه للذات. لقد تبني مصطلحات دي بوا نفسها لكي يلعن "الجماليات المنحطة" لماكاي و"روحه المتهربة من أداء الواجب وعدم تحمله المسئولية الاجتماعية". وحيث رحب لوك نفسه ذات مرة بالاهتمام الذي أبدته النخبة الثقافية من

(25) Locke. The New Negro. p.258.
(26) Locke. Critical Temper. p.448.

البيض فهو الآن يتهم كل حركة النهضة بأنها باعت كل مخزونها "إلى صالة عرض أنصار الزنوج المهووسين"(٢٧). هذه اللغة المغالية تتناسب مباشرة مع آمال لوك الشغوفة في العقد المنصرم، وتلك الخطايا التي اتهم بها ماكاي كانت فضائل حاول ذات مرة أن يلقنها للأدب الأمريكي. وربما لا يبدو من الإنصاف أن نأخذ هذه التقييمات الممرورة بوصفها التعقيب النهائي على حركة النهضة، ولكنها تظهر بالفعل، وعلى نحو شديد الوضوح، الإحباط الساخر الذي تنطوي عليه دائما آمال الكتابات الدفاعية العريضة.

لقد حذر عدد من النقاد المنشقين عن الحركة من هذا منذ البداية، ولن يكون من الصواب على الإطلاق أن نعرض لحركة النهضة بوصفها كتلة من ثلاثة من النقاد الذين تناقشنا حولهم حتى الآن. لقد كان هناك عدد من النقاد المطردين الذين تبعوا قيادة جونسون ودي بوا أو لوك؛ وسوف يندرج تحت هؤلاء كونتي كولن ***Countee Cullen*** وجويندولين بينيت (***Gwendolyn Bennet***) وكلاهما كان كاتب عمود منتظم في "أبورتيونيتي". وربما تكون هناك إصدارات أخري مارست نقدا هداما. كان رد فعل الإندبندنت (***IndependentThe***) على "الزنجي الجديد" مبالغا فيه وينطوي على لا مبالاة قاطعة "إذا كنت قد افترضت أن كل الزنوج بهائم أمية، فإنني قد أبدو مندهشا أن أكتشف أن بإمكانهم أن يكتبوا شعرا جيدا من الدرجة الثالثة، وقصا في المجلات يمكن أن يكون قابلا أو غير قابل للقراءة، وأن عزبتهم الحقيقية في هارلم لا تعني أي شيء سوى حي قذر متداعي الأبنية"(٢٨). كان هناك أيضا حلقة أدبية منافسة تحلقت حول "عالم الزنجي" ***Negro World*** لماركوس جارفي.. ولو أن

(27) Ibid., pp.447, 65-6.

(28) Quoted in David Levering Lewis, When Harlem Was In Vogue (New York, 1981), p.119.

هذا الإصدار مثله مثل جارفي نفسه كان كثيرا ما يكون معاديا لدي بــوا، إلا أن سياسته الأدبية لم تختلف على نحو دال. الشيء الوحيد الذي اتفق حولــه كلا الرجلين هو أن كلود ماكاي كان مشينا للعرق[٢٩].

أتي الانشقاق الأكثر فصاحة، ومثابرة على الانشقاق، من جورج شويلر في "الماسينجر" (*Messenger*) ولقد كان شويلر هو الذي شجب الحركة برمتهــا بوصفها "عوامل إضحاك الفن الزنجي" ***The Negro-Art Hokum*** هذا المقال يتم تذكره الآن على نحو مفيد للغاية بسبب تأكيده الفضائحي المتعمــد بــأن "الأفريقيين الأمريكيين هم فقط الأنجلو ساكسون وقد طليوا بسخام المصابيح"، ولأنه قد سبق عبارة لانجستون هف الأكثر شهرة "الفنان الزنجــي والجبــل العرقي" ***The Negro Artist and the Racial Mountain*** في العدد نفسه[٣٠]. غير أن شويلر كان أيضا ملاحظا ذكيا للقوى المحركة للسخرية العرقية لحركــة النهضة. فمقاله "هديتنا الكبرى لأمريكا" ***Our Greatest Gift to America*** الــذي نشر في مختارات إيبوني وتوباز "***Ebony and Topaz***" إلى جانب مقال لوك "حركة نهضتنا الــصغيرة" ***Our Little Renaissance*** لهــو هجــاء شــرس لمشروع حركة النهضة بكامله، وعرض شديد الكشف لنقاط الــضعف فــي موقف لوك في نفس الوقت. لأن شويلر قد جادل بأن الهدية الحقيقيــة مــن الأفريقيين الأمريكيين إلى أمريكا البيضاء ليست هي الفن علــى الإطــلاق، وإنما ذلك الحس بالتفوق الذي سيبقي على وحدة العرق الأبيض على نحــو كاف. هكذا عكس شويلر محاجة حركة النهضة برمتها، قالبا المعتقد المولــع به أن إظهار إسهامات الأفريقيين الأمريكيين قد يهدئ من الكراهية العرقية،

---

(29) For a detailed discussion, see Tony Martin, Literary Garveyism, Black Arts, and the Harlem Renaissance (Dover. Mass.,1983.

(30) George Schuyler. 'The Negro-Art Hokum'. The Nation, 122 (16 June 1926). pp.662-3.

مجادلا بأن التصرف بموجب موضوع الكراهيــة العرقيــة كــان "إســهام العرق"(٣١).

بدا شويلر كما لو أنه بالضبط يخرب ما انشغل به الجانب الأبيض من حركة النهضة. في قصته الهزليــة "فــي المقهــى" *At the Cofee –House* شخص غلبان من بوهيميا كانت صديقته توضح له الطريــق إلــى النجــاح الأدبي: "ارسم تخطيطا على خلفية أفريقية مع دمــدمات الطبــول، المــزيج المشوش لضجيج الغابات، غمغمات وتعاويذ المعالج الساحر، تلويح الرمــاح والطعنات المردية لوحيد القرن. لقد عشت في القرية بما يكفي لكي تعــرف كيف تفعل ذلك. أصبح لديه كما تنتهي القصة وبعدها بثلاثة شهور منزلا في هامبتون ورئيس خدم أسود، يكتب هو الآخر سرا لكنه لا يجــد ناشــرا"(٣٢) السخرية الحقيقية في هذا الموقف، كما يشير شويلر فــي "أهالينــا البــيض" *Our White Folks* هي أن الأفريقيين الأمريكيين قد عرفــوا أبنــاء بلــدتهم البيض أفضل بكثير مما عرفهم البيض، ولو أن الكتاب البيض يجازون على نحو مفرط للكتابة عن الموضوعات الأفريقية الأمريكية بينمــا الأفريقيــون الأمريكيون ممنوعون فعليا من الكتابة عن البيض. (٣٣)

ما دام أن شويلر كان نفسه كاتبا ساخرا، أولا وقبل أي شيء، لا كاتبا مبدعا كان قادرا على أن يأخذ موقفا مستهترا تجاه تناقضات حركة النهضة. على أية حال، بعض الكتاب في ذلك الوقت كانوا مستنفرين لأن يكتبوا نقــدا

---

(31) George Schuyler. 'Our Greatest Gift to America', in Ebony and Topaz: A Collectanea, ed. Charles S.Johnson (New York, 1927), pp.122-4

(32) George Schuyler. 'At the Coffee-House', The Messenger. 7 (June 1923), pp.236-7

(33) George Schuyler. 'Our White Folks', American Mercury. 12 (December 1927), pp.385-92.

مفوها في دفاع محض عن النفس. ولقد لاحظ جونسون نفسه كم كـان مـن الصعب على الكتاب الأفريقيين الأمريكيين أن يشبعوا جمهـورين؛ أحـدهما أبيض والآخر أسود يتطلبان أشياء مختلفة تماما، رفـع الـروح المعنويـة والإلهام لأحدهما وواقعية الغابات للآخر.[٣٤] ولقد كرس كلود ماكاي أرقـي نثره غير القصصي لعرض الصعوبة نفسها. كتب ماكاي عددا لا بأس به من التعليقات السياسية في زمن بدايات حركة النهضة، انصهر بعضها مع النقد الأدبي، كما في المراجعة النقدية "الذي قد نال الصفعات" (*He Who Gets Slapped*) وهنا حقيقة أن ماكاي، ولو أنه بحسن نية ناقد درامي، لم يسمح له تقريبا بالدخول إلى المسرح الذي تقريبا قلب مسرحية أندريف ***Andreyev*** رأسا على عقب، معيدا كتابة عنوانها وقالبا إياهـا مـن ميلودرامـا هـشة إلـى تراجيـديا استعارية[٣٥].

على أية حال، فإن أهم مقطوعات ماكاي الأدبية ذات النقد المثير للجـدل هي "من كاتب زنجي إلى ناقده" ***A Negro Writer to His Critic*** ويشرع فيها في القضايا المركزية التي أقلقت لوك وجونسون ودي بـوا. "مـن كاتـب زنجي.." هي من ناحية شكوى من الرقابة وهي أيضا إدانة لـ"الوعي المـذنب" الذي جلبه العرق إلى الأدب. وكما يوضح ماكاي، أن الوعي الذاتي للأمـة حيث يوضع العرق في الاعتبار يضع عبئا غريبا وغير عادل على الكتـاب الأفريقيين الأمريكيين، الذين ينتقى عملهم على حدة ويـتم تذوقـه بمعـايير لا تطبق أبدا على الكتاب البيض. لقد اتهم ماكاي نفسه، كما أشـار، بكونـه

(34) James Weldon Johnson, 'The Dilemma of the Negro Author', American Mercury, 15 (1928), pp.477-81.

(35) Claude Mckay, The Passion of Claude Mckay, ed. Wayne F. Cooper (New York, 1973), pp.69-73.

مريرا جدا وميالا إلى الإدانة ومستهترا للغاية. وإذ يتمزق الكاتب بمثل هذه المعايير المتناقضة، فإنه يشعر بصعوبة أن يبدع على الإطلاق(٣٦). لقد شكا لانجستون هافز الشكوي نفسها في "الفنان الزنجي والجبل العرقي"؛ يقول الزنوج: "أواه، كن محترما، اكتب عن اللطفاء، أظهر كم نحن طيبون". ويقول البيض "ردد الأكليشيهات، لا تتمادى، لا تهشم أوهامنا عنك، لا ترفه عنا بجدية شديدة، سوف نحاسبك"(٣٧). في مثل هذه المقالات يشكو الكاتب الممارس للتأليف من التناقض الأساسي لحركة النهضة، أن النتاج الأدبي نفسه يمكن أن يشد إلى نير المشروع الاجتماعي للنخبة الفكرية الأفريقية الأمريكية ويساء استخدامه للإبقاء على أساطير العرقية البيضاء. وما بين الاثنين يجد الكاتب فسحة شديدة الضيق كي يراوغ فيها .

في الوقت نفسه تقريبا الذي رد فيه ماكاي على نقاده، نشرت زورا نيل هرستون *Zora Neale Hurston* "خصائص التعبير الزنجي" (*Characteristics of Negro Expression*) الذي لم يكن على وجه الدقة جداليا أو أدبيا وإنما بالأحري أنثروبولوجيا. ولو أن هذا المقال، إلي جانب المقالات غير القصصية التي نشرتها هرستون على مدي مسيرتها اللافتة، يوضح الطريق لمأزق حركة النهضة صوب نقد أدبي أفريقي أمريكي معاصر. وبينما كان لوك والآخرون قد أصبحوا مشتبكين في التناقض المتعلق بأوجه تمايز لثقافة الأفريقية الأمريكية جادلت هرستون بأن أصالتها تكمن بالضبط في قابليتها على أن تشرع في استخدام وتحويل المواد الخام التي تحيط بها. وبالرغم من أن هذا الميل الفطري للتقليد، التزويق، والتزيين

(36) Ibid.,pp.132-9.

(37) Arthur P. Davis and Michael W. Peplow. eds., The New Negro Renaissance: An Anthology (New York. 1975). p.474.

لا يدين الأفريقيين الأمريكيين ويضعهم في منزلة ثانوية لأنه ببساطة لا يمكن لأي ثقافة أن تدعي أنها أصيلة حقيقة: "ما نعنيه حقا بالأصالة هو تكييف الأفكار". هكذا تتنفس هرستون الصعداء مزيحة القضية برمتها، تلك القضية التي أهمت جونسون ودي بوا ولوك الذين كانوا مشغولين بإظهار أن الأفريقيين الأمريكيين استحقوا احترام العالم بسبب نتاجهم الثقافي الأصيل. وكما أدركت هرستون، المحاكاة والتزويق الفني كانا هما نفسيهما إنجازا أصيلا: المحاكاة فن في ذاته. وإن لم يكن كذلك، فمن ثم يجب أن يسقط كل الفن بالعاصفة نفسها التي أشعلته.

وفي الحقيقة أن هذا الفن كان قويا للغاية إلى درجة أنه كان الملمح الذي يستنسخه البيض غالبا، ولو أن هذا يدين الأمريكيين البيض بوصفهم ذوي منزلة ثانية كمستنسخين للمستنسخ، كما ينسخ ويليام فاندربيلت *William Vanderbilt* رقصة الكيك واك التي كانت في الأصل تكييفا لرقصات مزارع الأرستقراطيين البيض(٣٨).

وتحل هرستون، بدهاء أبعد، ذلك التعارض ما بين الفن والدعاية في مناقشتها بأن اللغة التي تم استخدامها من قبل المتكلمين الأفريقيين الأمريكيين كانت مفعمة بالحيوية والواقعية إلى درجة أنها أصبحت نوعا من الفعل في حد ذاتها. وترسم هرستون صورة للمجتمع الأفريقي الأمريكي، وعلى وجه الخصوص القروي منه تبدو فيه الخطب نشاطا اجتماعيا مهما إلى حد أنها

---

(38) This essay, along with several others, was originally published in Negro, ed. Nancy Cunard (London. 1934). pp.39-46. It is most readily found today in Zora Neale Hurston. The Sanctified Church: The Folklore Writings of Zora Neale Hurston (Berkeley, 1981), pp.49-69.

تصبح نوعا من السياسات. ليس هناك أي صراع بين الفن والسياسة في مثل هذا المجتمع، لأن الجماعة يتم تنظيمها فعليا بواسطة نتاجها الفني، إلي حد أن هذا سيكون ارتجالات لفظية لمواطنين هم أيضا جزئيا مؤدون. ما تقترحـــه هرستون هنا هو مبدأ وهو ما أصبح نواة للنظريات المعاصرة للنقد الأدبـــي الأفريقي الأمريكي، مثل ذلك الذي لهنري لويس جاتس وهوســتون بيكـــر، اللذين يقدمان النقد الأدبي تحت مسمى الدلالة داخل الإنجاز الخاص للثقافـــة الأفريقية الأمريكية. وبينما كان لوك وجونسون مهمومين بإظهار أن العرق ظل مبدعا، تظهر هرستون أنه كان دائما انتقاديا. بهذه الطريقة فإن هرستون، وهي التي لم تكن ناقدة أدبية حقا، قد رفعت النقد إلى أعلى مستوي، طالما كـــان بمعنى ما مرادفا للثقافة اللفظية للعرق.

الباب الثانى

النقاد الجدد

ترجمة: طارق النعمان

الفصل الثامن

أي. أ. ريتشاردز

بقلم: باوول هـ. فراي

ترجع المكانة البارزة الممنوحة لأي. أ. ريتشاردز في هذا المجلد في جانب كبير منها إلى كل من ريادته وتشجيعه للتدريس المدّقق القائم على التخاطب اللفظي وقراءة الأدب، وهو ما كان يعد ممارسة منتظمة في المدارس الثانوية والكليات الإنجليزية والأمريكية منذ الثلاثينيات. وقد سرت بين النقاد الأكاديميين الجوانب النظرية من تراث ريتشاردز – مع بعض التبديل – عبر كتابات النقاد الأمريكيين الجدد وشخصيات أخرى مرتبطة بهم مثل كينيث بيرك، و ر. ب. بلاكمور وتلميذ ريتشاردز وليم إمبسون. إلا أنه لا يمكن للمرء مع ذلك أن يدرك أهميته التاريخية إدراكًا كاملاً إلا إذا ركّز على تأثيره على الممارسة المجهولة للتدريس في قاعة الدرس، وبفعل هذا يمكن للمرء أن يبرز مدى اهتماماته المتسعة اتساعًا لافتًا، والتي تشمل كلاً من اللسانيات وعلم النفس والفلسفة ونظرية التعليم.

ومن وجهة نظره الخاصة فلعله من المثير للمفارقة بقدر كافٍ أنه ما إن أخذ تأثير عمله المبكر على نظرية التفسير الأدبي في أن يصبح محسوسًا ومقدَّرًا تقديرًا كبيرًا، في الثلاثينيات والأربعينيات، حتى انصرف ريتشاردز نفسه بعيدًا عن القضايا الأدبية ووزّع انتباهه عبر حقل اللغة والتواصل الأكثر اتساعًا بكثير على نحو عام. وبينما وجد عمله اللاحق قراءً جددًا بين منظّري ذلك الحقل الموحّد كموسوعيي العلم الموحّد ***Encyclopedists of Unified Science*** وعلماء الدلاليات العامة، وفيدرالي العالم الموحّد ***the United World Federalists*** ومروّجي الإنجليزية الأساسية، فإن قراء

ريتشاردز الأصليين من نقاد الأدب الذين كانوا مكرَّسين لما يحب جون كرو رانسوم أن يدعوه "الأنطولوجيا الخاصة بالقصيدة"، قد مالوا إلى فقدان الاهتمام.

ومع ذلك فإننا يجب ألا نكون مضلَّلين بالتغيرات الطارئة في جمهور ريتشاردز على افتراض حتى أنه قد كانت هناك، كما يعتقد كثيرون، تحولات حاسمة في تفكيره. وقد أخذ ريتشاردز يوسِّع نظريته في التفسير على نحو ضمني ومتصاعد، إذ لم يعلن لأول مرة عنها كبرنامج صريح إلا في "فلسفة البلاغة" (١٩٣٦)، فأخذت تمتد من دراسة الشعر إلى المجال الكامل "للنثر"، ومن الدعاية إلى الفلسفة، وقد أسدى للنثر في تلك الكتب اللاحقة من قبيل "التأويل في التعليم" (١٩٣٨) و"كيف نقرأ صفحة" (١٩٤٢) مثلما أسداه "النقد التطبيقي" للشعر، ممهدًا السبيل بدوره لفلسفة التعليم في الكتب التالية بعد ذلك. ومع ذلك فلم يحدث في أية مرحلة من المراحل التي كان فيها أي تحول من التحولات في التركيز أن صاحب ذلك تغير جذري في الغرض. وكما آمل أن أوضِّح على امتداد هذا المقال، فإنه بالنسبة لريتشاردز يستوي أن يقول، كما قالها مدوية في "الأشعار والعلوم" عام ١٩٢٦، إن "الشعر قادر على إنقاذنا" (*Poetries and Sciences, p.78*) بقدر ما يستوي أن يجادل، في سنوات لاحقة، بأن أمل الإنسان الوحيد يكمن في جعل فن التفسير القابل للتعلم حجر الزاوية للمقررات المدرسية، وإن يكن قد تم من قبل تمرير توصية في "النقد التطبيقي" (٣١٦) بأن تُمنح "نظرية التفسير المكانة القصوى داخل الموضوعات الأدبية لكل المدارس العادية" فقد ظل حماس المُصلِح المتوقد فيه من أجل "تواصل أفضل" ***improved communication*** ثابتًا – فلم تكن كتابته الأدبية، وسيكولوجياه، وفلسفته، ولسانياته منفصلة عن

بعضها البعض، بل إنها قد أسهمت جميعًا على نحو مترابط في برنامج واحد من أجل إصلاح كوني.

. إن مثل هذه الرؤية المهيبة يمكن أن تبدو خالية من أي حس ساخر، أو حتى متقلب المزاج، وفي حين أن ريتشاردز كان قادرًا على الكتابة السلسة والثاقبة فإن جلال الغرض لديه كان يرتكز ارتكازًا شديدًا حتى على تلاعبه. وقد يجادل كثيرون (بل لعل ريتشاردز نفسه كان سيجادل كما لو كان يتحدث عن شخص آخر) بأن مثالب نبرته وأسلوبه تكشف بالضرورة عن عدم تحيزه الذهني. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن الضعف المشار إليه يمكن أن يكون مفهومًا بسلاسة بوصفه تفاؤلية ذات روح جماهيرية ***public – spirited*** إلا أنها ناقضة للذات ***self – disproving*** – ناقضة للذات لأنها ضرورية إلى مالا نهاية – فيما يتعلق بإمكانية التصحيح لإساءة التفسير ***the corrigibility of misinterpretation***. أو لعله، بمزيد من الفظاظة، يمكن للمرء أن يقول إنه يكمن في الكبت العنيف للاستجابات الاعتيادية والتداعيات غير المرتبطة بالموضوع من قبل طاغية عابر للثقافات يُدعَى "العقل الإنساني".

لقد ولد إيفور أرمسترونج ريتشاردز في ششير عام ١٨٩٣م. وذهب إلى كمبريدج عام ١٩١١ عازمًا على دراسة التاريخ، إلا أنه سرعان ما تحول إلى العلوم الأخلاقية وحصل فيها عام ١٩١٥ على الترتيب الأول، وقد تأثر تأثيرات متنوعة (ولو فقط ليختلف، كما يقول) بكل من ج. م. إ مكتاجارت وج. أ. مور. (أما علاقة ريتشاردز بفتجنشتين أثناء هذه الحقبة فغير واضحة. فهو يزعم، على نحو غير مقنع نوعًا ما، أن التفرد الذهني لفتجنشتين قد صدَّه عنه، إلا أنه في النهاية يكتب قصيدة طموحة بعنوان

"الشاعر الضِّلّيل" *The Strayed Poet*، حول الرجل الذي أحكم السيطرة على مور بين عشية وضحاها، ومع ذلك فثمة ديون محدَّدة على نحـــو صـــريح لفتجنشتَين في عمله). وقد كانت فترات إقامته في كمبريدج للسنوات القليلـــة التالية متقطِّعة بسبب نوبات السل المتكررة. وإن كان قد احترف فـــي هـــذه الفترة بحثًا عن الهدوء والهواء النقي، رياضة تسلق الجبـــال وهـــي هوايـــة سيقدَّر له أن يشارك فيها زوجته المرتقبة، دوروثى بيلي، حتى شـــيخوخته. وفي كمبريدج، درس العلوم البيولوجية استعدادًا لامتهان الطـــب والتحليـــل النفسي، إلا أن خططه قد تغيرت مرة أخرى، وإن كانت هذه المرة بـــصورة حاسمة، عندما طُلب منه أن يُحاضر عن النقد الأدبي والرواية الحديثة فـــي المدرسة الإنجليزية الجديدة. وقد كانت كمبريدج متأخرة عن أكسفورد فـــي إنشاء درجة جامعية لمرحلة الليسانس في الإنجليزيـــة، وكانـــت المدرســـة الإنجليزية حينئذٍ مُنشأة للتو لتتماشى مع الاتجاهات التجديدية القصوى للمعلِّم المتوهج مانسفيلد فوربز تحت الرعاية البعيدة لكن الحميمة لمـــؤرخ الآداب القديمة هنري سدجويك وأستاذ الإنجليزية المعاصرة اللامبالي بالخرافـــات، السير آرثر كويلر – كوتش. وقد قصَّ ريتشاردز القصة حين ذهب إلى فـــوربز من أجل بعض خطابات التعريف إلى بعض العائلات الإســـكتلندية البـــارزة على أمل أن يصبح مرشدًا لتسلق الجبال في جزيرة سكاى ***The Isle of Skye*** وقد تطرق الحديث خلال اللقاء إلى وردزورث، وبعد ذلك بساعتين عـــرض فوربز على ريتشاردز أن يصبح مُحاضِرًا.

وبينما يُقال بالفعل إنه فيما بعد القرن التاسع عشر كان هناك آنذاك رد فعل مميز للحياة العقلية في كمبريدج ضد التضييق والتقسيم الفرعي للمجـــالات المعرفية، فإن الخلفية المتنوعة التي رسمتُ خطوطها العريضة للتو يمكنهـــا

وحدها أن تفي بتفسير النزعة الانتقائية المبكِّرة لكتب ريتشاردز الأولى المشتركة التأليف "أسس علم الجمال" (١٩٢٢)(*)، مع س. ك. أوجدن وجيمس وود) و"معنى المعنى" (١٩٢٣ مع س. ك. أوجدن). وأول هذين الكتابين لافت كعلامة مبكِّرة على اهتمام ريتشاردز المستمر على امتداد حياته بالمصادر والثقافة الصينية (وقد اختار وود، وهو مؤرخ فن، التصدير من تشنج يونج) ولأن مقدمة الكتاب عن التقنية كان على ريتشاردز أخيرًا لكي يصف كلمة "الجمال"، في هذا الموضع بوصفها "تعريفًا متعددًا" *Multiple Definitiom*" تضمين ستة عشر تعريفًا، معظمها مدعومة بكاتب أو آخر، وكلها عدا التعريف الأخير تتبدَّد أدراج الرياح بوصفها إسقاطًا لهراء عقلي على موضوعات محايدة القيمة (وفي مبادئ النقد الأدبي يكتب ريتشاردز، ص١١ وما بعد، من الأصل الإنجليزي) عن "المشكلة الشبحية لـ... الحالة الجمالية"). ويقدِّم التعريف الأخير، المفضَّل من قبل المؤلفين، ظاهرة نفسية عصبية تُدعَى "تراسل الحواس" ***Synaesthesis*** ، وهي حالة مكثَّفة لكل الحواس متجاوبةً معًا بشكل تزامني تجاه الخبرة. وهذا المفهوم يستبق كلية مساواة القيمة الشعرية بالمصالحة المثلى "للدوافع"(١) المتفاوتة التي تنتظم الكتب الأربعة اللاحقة.

(*) ثمة خطأ مطبعي في الأصل الإنجليزى يجعل تاريخ هذا الكتاب (١٩٩٢) في حين أنه عام (١٩٢٢).

(١) يجادل جون بول روسو بأن ريتشاردز يأخذ المصطلح المربك "الدافع" impulse، وفهمه العصبي له، بشكل مباشر من السير تشارلز شيرنجتون:

Richards and the Search for Critical Instruments, in Twentieth Century (Literature in. Retrospect, ed. Reuben Brower (Cambridge, 1971), P.137

وإذا كان "أسس علم الجمال" يعرض نسخة سلوكية أولى من جماليات ريتشاردز، فإن "معنى المعنى" يؤدّي الوظيفة نفسها بالنسبة لدلالياته. ولأنه قد تمت مهاجمتهما ثانية بعنف؛ فإن المؤلفين يعرضان "موقف المعنى" *meaning situation* الموحَّد الخاص بهما. وهما هنا مدينان لكل من سيكولوجيا بافلوف وسيميوطيقا بيرس على نحو لا يناظره إلا استشهاداتهم المكثفة من السيدة ولبي في الملحق.

وسيكون لدي ما هو أكثر لأقوله بخصوص موقف، أو "ثالوث"، المعنى لدى ريتشاردز، لأنه يوفِّر الدليل الأوفق على فهمه غير المنسق فيما يبدو لكل من "التفكير" والذاتية (وهي حالات من انبهار ريتشاردز الشديد في شبابه بالسلطة المدويّة لكل من عالم النفس السلوكي ج. ب واطسون، وبرتراند رسل)[٢]. أما الآن فيكفي أن نقول إن أوجدن وريتشاردز يريان أننا عندما نسمع احتكاك عود ثقاب فإننا نتوقع أن نرى لهبًا، وهي واقعة تشير إلى وجود "علامة" وهي (احتكاك عود الثقاب) المثيرة "لمرجعية" ما، (والتوقع هنا مؤسَّس على خبرة أن لهبًا سيندلع). فالمحرِّك الخلافي لهذا الكتاب ينطوي على إنكار أن العلامات تشير مباشرة إلى مراجع، أي إلى كيانات فعلية *Real entities*، إما أنها "رمزية" *symbolic*، تشير علميًا إلى مرجعيات *references* يمكن أن يتم التحقق منها بواسطة المراجع *referents*، أو أنها "وجدانية" *emotive* تشير إلى مرجعيات لا تحتاج، وربما لا يمكن، أن يتم

(٢) انظر مراجعة راسل لـ:The Meaning of Meaning (Dial. 81 (1926), pp. 116, 119):
وأيضًا الرأي المعزو إلى فيتجنتشتين في: The Strayed Poet: "the thinking... subgect there is no such a thing" (I. A. Richards. Internal Collaquies: Plays of I.A. Richards (New York. 1971). P. 185).

التحقق منها بواسطة المراجع، (عدا في الألفاظ الواردة في فقرات متعجلة، حيث ليس ضروريًا أن تكون العلامات الوجدانية ***emotive signs*** غير حقيقية، على نحو ما حاول أن يجادل بذلك العديد من نقاد الأعمال الأولى لريتشاردز، إذ قد يمكن أن تكون قابلة للتحقق منها وإن كان من غير المهم وظيفيًا إذا ما كانت حقيقية أم لا).

إن "مبادئ النقد الأدبي" يعزّز ويطوّر عمل هذين الكتابين الأولين، وبشكل أو بآخر، فيما عدا استثناء وحيدًا يتمثل في مصطلح ("المحمول والحامل" ***tenor and Venicle*** اللذين ظهرا لأول مرة في فلسفة البلاغة)، فإنه يُطلق مجموعة الأفكار التي يمكن القول إنها قد أثرت على المسار اللاحق للنظرية الأدبية. وقد كتب هذا الكتاب كجماليات عامة. وقد أعلن عنه في "المكتبة العالمية" ***International Library*** لأوجدن بعنوان "مبادئ النقد" ***Principles of Criticism***، وهو في واقع الأمر يتضمن فصولاً عن الفنون الأخرى، إلا أنه يعد بصورة رئيسية دليلاً ***avade mecum*** لنقاد الأدب. وكل وجه من وجوه التفسير والحكم تتم مناقشته في ضوء الغرض العام الخاص باستخلاص السمات الكيفية للقصائد وقصرها على أذهان الشعراء والقراء. ويستفيض ريتشاردز حول "التوفيق بين الدوافع" ***the reconciliation of impulses*** بوصفه القيمة الأساسية للخبرة الشعرية، وما ينتجه في القارئ من "تكييف أرهف" ***a 'finer adjustment*** (٢٣٤) على المستويين السيكولوجي والاجتماعي معًا. وفي الفصل الخاص بـ "الاستخدام المزدوج للغة" يعود ريتشاردز ثانية إلى الوظيفتين الانفعالية ***emotive*** و"المرجعية" ***referential*** للغة، كما يدعوها حينئذ، زاعمًا بنوع من عدم المبالاة في هذا الموضع أننا "نحتاج" مرجعيات مشوّهة ***distorted references*** ("تخيلات")

(*"fictions"*) بقدر ما نحتاج مرجعيات غير مشوّهة. وهذه هي الجرثومة الخاصة بكتابه التالي المثير للجدل إلى حد بعيد "العلم والشعر" (١٩٢٦) وهو ما تمت مراجعته بأناة أولاً عام (١٩٣٥) ثم مرة أخرى عام (١٩٧٠) مع مقدمة اعتذارية، ومزيد من التعليقات التنقيحية، وعنوان جديد يشير إلى انقلاب الأولويات وتكاثرها، إذ يأتي بعنوان "الأشعار والعلوم" **Poetries and Sciences** ويجادل ريتشاردز متبعا حجج ماثيو أرنولد في "الأدب والعلم" الصادر عام (١٨٨٢) على نحو أوثق كثيرًا مما قد يبدو أنه هو ذاته يدركه، بأنه بحكم أن العلم قد دمَّر مرة وإلى الأبد "الرؤية السحرية" للعالم وجعل الأديان الأرثوذكسية متهافتة، مُعرِّضًا بذلك اندماج الإنسان مع العالم المحيط به للخطر، ومن ثم أصبح الاحتياج للشعر أشد إلحاحًا مما كان عليه من قبل بوصفه تعبيرًا عن التوجهات المتضمنة لكل سجلات الخبرة الإنسانية، بما في ذلك الدوافع الدينية القديمة، إذ يمكنهما أن يكونا متشابكين معًا. فالشعر، معتمدًا لتبرير ذاته على ما يدعوه الإبستمولوجي "التساوق" ***coherence*** وليس على "المطابقة" ***correspondence***، يتألف من "تعبيرات زائفة" ***pseudo-statements*** لا علاقة لصدقها المرجعي أو عدمه بوظيفتها وأثرها المرغوبين. إن ريتشاردز واعٍ تمامًا أن "عدم تصديق" كوليردج ليس شيئًا من السهل إرجاؤه طواعية (ومن ثم فإنه يشعر أن علماء عديدين لإجحافهم لايستطيعون أن يقرأوا الشعر على الإطلاق)، لكنه يتحايل على هذا المشكل في كتابه اللاحق "النقد التطبيقي" ***Practical Criticism*** الصادر عام (١٩٢٩)، مجادلاً بأن "مسألة التصديق أو عدم التصديق، بالمعنى الفكري تنشأ قط عندما نقرأ الشعر جيدًا" (حيث يقول إن الشعر يلبي الاحتياج الخاص بـ "التصديق الوجداني") (***P.260***).

وقد ظل ريتشاردز إلى أن كتب كتابه "النقد التطبيقي" ***Practical Criticism***، وهو أكثر كتبه إثارة للإعجاب، يكتب كما لو كان نجاح التواصل المفترض أن يحدث بين الشاعر والقارئ لم يكن يتطلب إلا نوعًا من التعاون التعاطفي ***sympathetic Cooperation*** الذي ينبثق عنه الاستعداد لتعليق عدم التصديق ***disbelief*** بوصفه تعهدًا. وبالتالي فإن الحالة العقلية للشاعر – وردزوروث وهو الشاعر الذي دائمًا ما تبعه ريتشاردز ليحكم عليه بأنه "إنسان يتحدث إلى أناس مثله"، دون أن يكون متمتعا بملكة ***faculty*** ليست حاضرة في كل منا – يمكن لها أن تعامل بوصفها مساوية تمامًا للحالة العقلية الاستقبالية للقارئ، بل إنها حتى غير قابلة للتمايز عنها. إلا أنه لابد لريتشاردز من أن يكون قد شك في خلاف ذلك. إذ قد ظل لسنوات عديدة يجري تجربة في قاعة الدرس في كمبريدج مع طلابه الذين لابد بالتأكيد من أن يكونوا قد شكّلوا تحديًا مستمرًا بالنسبة لآماله في الشعر. فقد كان يأتي كل أسبوع بأربع قصائد مختلفة النوعية رافعًا عنها عناوينها وأسماء مؤلفيها، ويطلب من طلابه أن يستجيبوا إزاءها بعد قراءات دؤوبة متكررة. وقد أتت الوثيقة الناتجة عن ذلك، حيث نشرها ريتشاردز مفرّقة في "النقد التطبيقي"، قاصرة قصورًا مرعبًا إلى حد أنه لم تكن هناك ضرورة في الواقع ولو إلى تعليق لتنبيه المدرسين في كل مكان إلى مدى حاجتهمً للتوجيه نحو القراءة الواعية. لقد استجاب الطلاب إزاء ثلاث عشرة قصيدة متدرجة من النماذج العليا المعتمدة ***canonical*** لكل من دون ***Donne***، وهوبكنز ***Hopkins***، ولورانس ***Lawrence*** وصولاً إلى المنظومات المعاصرة العارضة ***ephemeral contemporary Verses*** مع بعض النماذج المتوسطة المهمّة – وقد تم إسنادها جميعًا في أحد ملاحق الكتاب إلى كل من مؤلفيها وعناونيها. (كما

يكشف ملحق آخر أن تفضيلات الطلاب تأتي تقريبًا في تناسب عكسي مع التقييم السائد للنماذج الشعرية المُعتَمَدة، لكن حتى هنا أيضًا تسود الفوضى على التناسق)، ومن عماء *chaos* قراءاتهم وأحكامهم المتضاربة يستخلص ريتشاردز عشرة أنواع من إساءة القراءة في التعليقات. ومن أشهر أنواع إساءة القراءة هذه "الاستجابة المبتذلة" *stock response* و"التداعي المنعدم الصلة بالموضوع" *irrelevent association* وهما ما زالا مهمين في التقارير الخاصة بنظرية الاستقبال بسبب وضعهما المعكوس إزاء بعضهما البعض: إذ بينما يشوّه النوع الأول من إساءة القراءة المعنى الشعري عبر اللجوء إلى الأفكار الجاهزة للاستخدام (ويقارنها ريتشاردز بالملابس التي يتم شراؤها جاهزة ويقر أننا في كثير من خبرتنا اليومية نتجنب الضغط على أجهزتنا العصبية باستخدامها كما هي)، فإن النوع الآخر يشوّه المعنى الشعري أيضًا بالارتداد إلى صور خاصة *Privte images* وخبرات سير ذاتية لا توفّر لها القصائد أي دعم.

وبين هذين الإفراطين لكل من غريزة القطيع *herd – instinct* والذاتية *selfhood* تحتشد الأخطاء الأخرى. فالزوج المتشاكل والمتمثل في العاطفية *sentimentality* والكف *inhibation* يمكن أن يتم رده ثانية على التوالي، مع استبدالات واضحة للموقف في حالات معينة، إلى معايير الجماهيرية والتواريخ الخاصة. ويتبع هذين مرة أخرى مشكل "الاعتقاد" *belief* أي ("الولاء العقائدي") (*doctirnal adhesion*)، ويُدعَى معيار نجاح توجهات الشعر المحايدة تجاه الحقيقة هذه المرة "الصدق" *sincerity* وهو مفهوم خاص بالتوازن العقلي وثّقه بشواهد كثيرة من التشنج ينج *The Chng Yung* وزوّده بخمسة تمرينات في التأمل الدنيوي، وهو ما سخر منه تمامًا

ت. س. إليوت على نحـو مـدمّر (*The use of poetry, pp-132-4*). وقـد استشهد ليفاس في هجمة تدقيق وحشية بتصحيح إليوت لمقولة ريتشاردز عن "شناعة" (العالم) (*enormity'of the universe*) وقلبه لهـا إلـى "شـساعة" *enormousness* على نحو مثير للضحك، مما استثار ريتـشاردز اسـتثارة تتجاوز كثيرًا مجرد الاختلاف المباشر إلى حد أنه لم يكتف فقط بالرد نثـرًا على نحو سوفسطائي في مناسبات لاحقة بل إنه لجـأ إلـى الـدفاع شـعرًا "صباح (*Tomorrow Morning, Faustus! in Internal Colloquies, p. 278*) الغد، فاوست! في محادثات داخلية". ويكشف استعراض قائمة الأخطـاء عـن مجموعة من المشكلات الأكثر تقنية: إساءة إدراك منطق التصوير الشعري، إخفاقات شتى في "الفهم الحسي" *sensuous apprehension* للمجاز والإيقاع وما شابه، "افتراضات تقنية مسبقة" *technical Presupposition* بما في ذلك اعتقاد أن الاعتبارات الشكلية قيّمة في ذاتها مثل أن (السوناتات أفضل مـن المواويل القصصية *ballads*، وأن السوناتات ينبغي أن تكـون شكـسبيرية، إلخ)، ومشكلات في "تبين المعنى الـصريح" *making out the plain sense*. وفي نقاشه لهذه الصعوبة الأخيرة، وهي أول ما يورده من بـين "إسـاءات القراءة العشر" لأنها أكثرها رسوخًا، ينتهز ريتشاردز الفرصة للبرهنة علـى فهمه الأسبق الثنائي الأبعاد للمعنى (بوصفه ترميزًا *symbolisation* وتعبيرًا *expression*) بفهم أرهف وأرشق رباعي الأبعاد، وهو ما لابد أن يكون قـد أمل في أن يواجه به الاعتراضات التي قد أثيرت ضد تصوره عن "التعبيـر الزائف" *Pseudo – Statement* أما البعد الأول، "الفحوى" *Sense* فهو يحمل العبء الكامل – "للتعبير" *statement* بيد أنه يمتد أيضًا ليغطـي بـصورة خالصة المكون الخبري *constative* "للتعبير الزائف" كذلك، فـي حـين أن

الأبعاد الثلاثة الأخرى وهي: "الشعور" *feeling* (التوجه النفسي نحو المرجع)، و"النغمة" *tone* (التوجه النفسي نحو المستمع) و"القصد" *intention* (غرض التلفظ) فإنها تُجزِّيء وتعيد توزيع مكونات "التعبير الزائف". وعلى الرغم من عدم إمكانية التحقق من "القصد" وعدم ملاءمته المثيرة للجدل، وأن مقولة القصد (وإن أسقطها لبعض الوقت) ظلت تشوِّش كلاً من ريتشاردز وخلفائه من النقاد الجدد، فإن هذه الشعرية بلا شك أكثر مرونة من تلك المعروف بها جيدًا. إذ يمكن أن يُنظر إليها بوصفها مبشِّرة، مع اختلافات مهمة، بكل من وظائف الكلام الست لدى رومان ياكبسون في "اللسانيات والشعرية" وبالوظائف السبع، التي ستتم مناقشتها لاحقا، والتي ارتضاها أخيرًا ريتشاردز نفسه.

وخلال العقود اللاحقة كان على ريتشاردز أن يوزِّع وقته بين الصين، حيث درَّس وحاضر بشكل أساسي في بكين، والارتحال إلى الغرب خصوصًا هارفارد، التي قُدِّر لها أن تصبح جامعته الأم من ١٩٣٩ حتى وفاته في ١٩٧٩. وقد كرَّس عامه الأول في الصين للمشروع الذي أصبح بعد ذلك "منشيوس عن العقل" *Mencius on the Mind* وتنص الكلمة الافتتاحية لهذا الكتاب على أنه قد انتهى منه في "بكين، ليلة رأس السنة، ١٩٣٠"، إلا أن معظم الكتاب لابد من أن يكون قد كتب في فترة لاحقة على هذا التاريخ، كما أنه لم ينشر حتى ١٩٣٢، ولدينا كذلك تقرير ريتشاردز البديع الذي تم إعداده من ملاحظاته أثناء زيارته التدريسية الأولى في هارفارد، وهو مكتوب إلى حد كبير بإحساس من يحاول جاهدًا أن يسجِّل حُلمًا قبل أن تتلاشى تفاصيله (أدوات تأملية) (*Speculative Instruments, P.17*) وقد أخذ ريتشاردز في هذا الكتاب والكتاب التالي له، "كولريدج عن الخيال"، *Coleridge on*

(*Imagination 1934*)، في الاقتراب من تعديل فهمه العقلاني للعالم الإنساني *the human universe* – وقد كان في هذين الكتابين أيضًا أن أخذ يقدِّم درجة من التشكُّكِيَّة حول اللغة والفكر تقوِّض الواقعية الفلسفية للتصنيفات العلمية دون نقض صلاحيتها التجريبية. وإذا كان منشيوس عن العقل: تجارب في التعريف المتعدِّد موسومًا بنبرة خطابية كموعظة من مواعظ مالينوفسكي عن أهمية النسبية الثقافية *cultural relativism* فإنه يعد أيضًا نظرية في الترجمة، وهو يقدِّم، علاوة على ذلك، باقتباسه من نص منشيوس، ما هو في آن واحد سيكولوجيا وفيزياء. وكنظرية للترجمة موضوعة موضع الاختبار، فإنها لابد من أن تواجه السؤال حول إلى أي مدى تكون العقول المتباينة مقيَّدة باللغة (*See p. 5 language-bound*)، وهو ما يهدِّد إلى حد بعيد ما دعاه جوفري هارتمان "حلم ريتشاردز بالتواصل". *(See Reuben Brower et al., eds., I.A. Richards, pp. 157ff)* ويصارع ريتشاردز ببسالة متغلبًا، مع ذلك، على هذه الشكوك سعيًا إلى "معنى" *a meaning*" يقرؤه كما يقرؤه حواري من حواريي كونفوشيوس، بحيث لا يوجد اختلاف بين السيكولوجيا والفيزياء بحكم أن الطبيعة *Nature* هي دائمًا العقل *mind* والموضوع *object* معًا على نحو غير قابل للانفصام. بعبارة أخرى، إن منشيوس يثير أزمة بالنسبة لكل من "المرجعية" *the reference* و"المرجع" *the referent*: فبالنسبة للأولى يمكن أن يكون هناك ترجمة تستثير بكفاءة "الفكر" الخاص بكلمات أخرى، وبالنسبة للثاني لا يمكن أن يكون هناك "شيء" *Thing* هو ليس إسقاطًا عقليًا *a mental projection*.

وتنتظر أزمة الثاني الكتاب الخاص بكوليردج وتتلقى استجابة معقَّدة. هذا بينما تتلقى الأولى مقارنة مع الثاني استجابة بسيطة بشكل لافت في كتاب

منشور قبل منشيوس في عام ١٩٣١ بعنوان قواعد أساسية للعقل ***Basic Rules of Reason*** (إذ لا يمكن أن توجد "دلاليات" ***Semantics*** ريتشاردية أو غير ريتشاردية، بدون استجابة بسيطة). إن التلميح في العنوان يشير إلى لغة مبسَّطة ***a simplfied language*** تدعى الإنجليزية الأساسية، ابتكرها شريك ريتشاردز الأسبق س. ك. أوجدن عام ١٩٢٩. وتتألف هذه اللغة من حوالي ٨٥٠ كلمة إنجليزية تنويعاتها النحوية التي يمكن، على نحو ما يمضي الطرح، التعبير بها بوضوح عن أي فكرة كانت. ولعله من المحتمل أن ريتشاردز لكيما يتصدى لأي دوامة من دوامات الترجمة الكثيرة جدًا، أصبح أولاً مدعِّمًا عنيدًا لهذا التأكيد الوضعي الزائد للمسافة الثابتة القابلة للقياس بين اللغة والفكر. ثم أخذ، مع مرور السنوات، يكرِّس بالتدريج مزيدًا من الطاقة للدفاع عن الاعتقاد القائل – وهو على الأقل اعتقاد لم يكن قابلاً للتفكير فيه تفكيرًا صريحًا في شبابه المناهض للمثالية – إن أفكار أفلاطون هي أحجار الزاوية بالنسبة للحضارة الغربية.

ولنعد إلى "كوليردج عن الخيال" ***Coleridge on Imagination***: لقد مثَّل واطسون وبافلوف لريتشاردز ما مثَّله هارتلي لكوليردج، كما كان أفلاطون بالنسبة إليه مثلما كان شيلنج بالنسبة إلى كوليردج، لكن بدلاً من قلب المثالي ضد المادي، كما فعل كوليردج، حاول ريتشاردز أن يرى إن كان من الممكن لهذين المتنافسين الأبديين والمتبادلين التبعية فيما بينهما أن يكونا متصالحين إذا ما نظر إليهما على نحو صحيح. ويعود ريتشاردز بشكل متكرر في هذا الكتاب إلى قضية واجهها لأول مرة في منشيوس باستجابة متشككة شكًا مستحقًا (*see p. 98*) وهي قضية كان قد أثارها هربرت ريد، والقضية هي إذا ما كانت الاختلافات التي تبدو جذرية ليست سوى مسألة

اصطلاحية *merely terministic* (حيث يشير كل اختلاف من الاختلافات على نحو غير واع إلى "الفكرة" ذاتها)، إلا أن شكه الآن منحًى جانبًا: "ففي الأشكال التي تتصارع فيها (مفاهيم الطبيعة الإسقاطية – الواقعية والمثالية) يكونان معًا زائفين، و... في الأشكال التي يكونان فيها صادقين يترابطان بحيث يكونان وصفًا لواقع العقل الذي هو أرضيتهما وأصلهما" .(*Coleridge, p. 147*)

إن "الخيال"، أو بشكل أكثر دقة الخيال الثانوي كما يطرحه تعريفه في الفصل الثالث عشر من "السيرة الأدبية" الشهيرة، هو "واقع العقل" *the fact of mind* الذي يشير إليه ريتشاردز هنا، أما محتوى الخيال *the content of Imagination* فهو "طبيعة" *a Nature* تشابه مشابهة شديدة ما لدى منشيوس. ويلجأ ريتشاردز إلى "التعريف المتعدد" *Multiple definition* ويُدرِج أربعة معانى متصلة فيما بينها للطبيعة (*Nature:1*) المعنى السلوكي الخاص بـ "التأثيرات... التي يكون العقل خاضعًا لها" من الخارج، (٢) المعنى المثالي لإسقاط العقل، المتلقي فقط لما يُعطى،[٣] اختيار من (٢) تكوين العالم كما يبنيه كل البشر عمومًا، بشكل تتداخل فيه ذواتهم *intersubjectively* (وهذه نسخة من "الاستجابة المبتذلة" *stock response* التي يفترض ريتشاردز دونما مبرر أن تكون من عمل الخيال الأولي *the primary Imagination*

---

(٣) انظر:

W.H.N.Hotop & Language, Thoght, and Comprehension: A case Study of the Writings of I.A.Richards (London, 1965), esp.p. 167.

إن ريتشاردز لا يستطيع أن يكتب من خالص قلبه بهذه الألفاظ لأن ما يفترضه على أنه الخطاب غير المجازى لتدريبه السلوكى لن يتيح له أن يتخيل أن تكون "ذات" مكتملة.

لدى كوليردج)،[٤] اختيار أضيق من (٢) الذي يتيح الفرض العلمي، كما هـو في تطور الفيزياء الحديثة (*See ibid., pp. 157-8*) وبالنظر إلى هذه التمـايزات يمكننا أن نحاول قياس الاختلاف بين ريتشاردز ١٩٣٤ وريتشاردز "العلـم والشعر". فريتشاردز الأسبق استفز المجتمع الأدبي ***The literati*** بـدعواه أن الشعر "تعبير زائف". أما ريتشاردز اللاحق فسيستفز الآن العلمـاء بوضـع "الطبيعة" ***Nature*** (بالمعنى الأول)، أي موضوع "التعبيرات" الواردة من قبل، بين قوسين كأحد فروض الطبيعة (بالمعنى الرابع)"، بينما يـصر علـى أن الطبيعة العلمية بحق (بالمعنى الرابع) يجب أن تظل، لأنهـا مُسقطَة من قبـل الملاحظ، "أسطورة" ***a myth***: "إننا لا نستطيع أن نقول شيئًا عنها ولا أن نفكـر في شيء خاص بها دونما إنتاج أسطورة" (***ibid., p. 181***) فالمـسألة ليـست مسألة أن العلم غير قابل للتحقق، إذ إن نتائجه بالتأكيد سارية الفعالية ***valid***، فارضة "دعوى غير محدَّدة على فعلنا الظاهر" (***ibid., p. 178***) ولأنها سارية الفعالية يشعر ريتشاردز أنه مخوَّل أن يبقى ماديًا، ووجهة نظره تـتلخص فحسب في أن العلم بوصفه "واقعـة عقـل" ***a fact of mind*** يـتم إسـقاطه بالطريقة ذاتها التي تحدث للشعر. فالشعر الآن هو كل الطبيعة ***the whole of nature***، الطبيعة (بالمعنى الثاني)، ممتصًا كلاً من الحس العام والعلم لكـن بدون الوهم الخاص بهذين الأخيرين لكيما يكون واقعًا فلسفيًا في المعـسكر الواقعي، ومن ثم يكون ريتشاردز أخيرًا قد حقق طريقة للقول أكثر معقوليـة بكثير مما في كتب العشرينيات، وهي التي ترى أن الشعر هو أكمل وسـيط للتلفظ" (*ibid., P. 163*). إن التكلفة التي يتجشمها الشعر فـي هـذا النـصر

---

(٤) انظر أيضًا:

S.L.Bethell, Suggestions Toward a Theory of Value Criterion, 14 (1934), P. 241.

تتمثل، مع ذلك، في توقفه عن أن يكون موضوعًا للدراسة – والخسارة أيضًا في معظم الأحوال، لهويته المميزة. وقد كان ريتشاردز ميّالاً آنذاك، تماشيًا مع كوليردج وشيلي، للقول بأن كل خطاب جدير بالذكر *memorable* هو شعر، إنه إسقاط أسطوري مؤيَّد بالموضوع الجديد للدراسة في كتابه التالي: الاستعارة، التي تمضي كيفما تشاء عبر النظم والنثر على السواء. لقد ذكرتُ أعلاه أن مفهوم ريتشاردز الأخير الفعَّال، انحلال الاستعارة إلى "المحمول" *tenor* (المفكَّر فيه) و"الحامل" *vehicle* (التعبير عن الفكرة)، قد ظهر أول ما ظهر في سلسلة محاضرات كلية برين مارو *Bryn Mawr College* المنشورة تحت عنوان "فلسفة البلاغة" (*P.96*)، وهذا صحيح، لكن من المهم أيضًا إدراك أن هذه الصياغة لا تكاد تنفصل جوهريًا عن التمييز بين المرجعية *reference* والعلامة في "معنى المعنى". إن الاختلاف في درجات التشديد المقدَّم الآن تعليمي، مع ذلك. ففي المقام الأول لم ينعت ريتشاردز المبكِّر علاقات العلامة – المرجعية القابلة للتحقق *verifiable sign-reference relations* بأنها استعارية. بل إنه الآن التفاوت بين المحمول *tenor* والحامل *vehicle*، ومن ثم الطبيعة الاعتباطية بالضرورة للعلاقة، هو ما يتلقى التأكيد عليه، دون أي إعفاء ممنوح للخطابات العلمية. وبناءً عليه فإن ريتشاردز يجد نفسه إلى درجة غير مسبوقة في هذا الكتاب يتحدث عن "الغموض" *ambiguity* ويتساءل، كما في منشيوس، إذا ما كان يمكن لأي شيء أن يُنجَز لكيما يُحاط به. إن جوابه ومستقره هو أفلاطون: ومع أنها يمكن أن تكون صيغة الحامل غير الملائم، فإن الحدث الأساسي يمكن بل يجب أن يظل منظورًا إليه، دون خلط "التجريد الذي... نصل إليه ذهنيًا بالتجريد الأزلي *the primordial abstractness* الذي نمت منه هذه الانطباعات – قبل أن

يكون قد وقع أي تفكير واعٍ صريح (*P.36*). أما الكلمة الأخيـرة فممنوحـة لفقرة فائرة من محاورة "طيماوس".

أما "التأويل في التعليم" (١٩٣٨) ***Interpretation in Teaching*** فهـو كتاب يتأبى على التلخيص. ويعود ريتشاردز إلى نهج "القواعـد" الإجرائيـة الخاصة بـ "النقد التطبيقي"، ليطبّقها الآن على مقاطع مـن النثـر المجسِّد للمقاربات الخاطئة التوجه إزاء الحجة الكاشفة لهذا الكتاب (ولعـل التـأثير الصادم لهذه الاستراتيجية هو ما يجعل ريتشاردز الأحدث صعبًا على هـذا النحو)، إذ يستحضر ريتشاردز كل التقنيات التي ابتكرها من قبل ليربطهـا بالمشكل العميق للمعنى: التعريف المتعدِّد، وإعادات صياغة للعمل الـسابق المنجز حول الاستعارة، والترجمة، والولاء المـذهبي ***doctrinal adhesion*** والافتراض التقني المُـسبَق ***technical presupposition*** (إذ ثمـة مغالطـة منسوبة الآن إلى النحاة الذين يُعلون من شأن "الاسـتعمال" ***usage*** بوصـفه قانون القيمة)، ونظرية التعريف التي تلح بيأس شـديد علـى أن تعبيـرات المساواة ***statements of equivalence*** ليـست دائريـة ***circular***. إن هـذا المشروع الأخير يمس ما هو جديد وإشكالي على نحو كاشف للغاية في هذا الكتاب، وهو انقسام مقاربته بين الموضوعات الثلاثة للثالوث القرووسـطي. وهو (البلاغة) المرتضي لها ريتشاردز دائما ببساطة أن تعني "الاسـتعارة"، في حين أنها بالغة الشمول بصورة مثيرة للإعجاب. و"النحو" وهـو لـيس دومًا مميزًا بوضوح عن البلاغة، ذلك أن التمييز المتـوخى بـين البلاغـة بوصفها دلاليات ***semantics*** والنحو بوصـفه سـيميوطيقا ***Semiotics*** مـن الصعب أن يُدافع عنه بسبب ما سأفرده الآن كمشكل أساسي، والسؤال هو إذا ما كانت علاقات اللغة بالفكر الخاصة بالبلاغـة ***The language –thought***

relations of rhetoric ليست هي ذاتها في حقيقة الأمر علاقات اللغة باللغة ***languag – language relations*** المختلفة عن تلك الخاصة بالنحو فحسب في كونها استبدالية ***paradigmatic*** وليست تراصفية ***syntagmatic***، إلا أن مناقشة النحو على أية حال توفر منصة للهجوم على المعايير. وأخيرًا "المنطق" الذي حين يصل إليه ريتشاردز ليتناوله لا يعود لديه شيء باقٍ ليفعله. وتتماوج مناقشة تمهيدية طويلة لـ "التأويل الخاص بفعل الكينونة" "يكون" ***the Interpretation of Is*** بين البلاغة (الاستعارة) والنحو (الإسناد) (***Predication***)، بيد أنه ما من معنى من المعاني الثمانية لـ "يكون" (***P.321 is***) يقتضي أو يستلزم مقولة تصنيفية ثالثة ***a third category***.

أما عنوان كتاب "كيف تقرأ صفحة" ***How to read a page*** الصادر (١٩٤٢)، والموجّه نحو كتاب "كيف تقرأ كتابًا" ***How to Read a Book*** غير العابئ لمورتيمر أدلر، فهو بذاته أيقونة للقراءة الحميمة ***the close reading*** التي أرادها ريتشاردز. وينكشف هذا الكتاب، ربما لأن المرء غالبًا ما يكون شغوفًا للغاية بالفعل لأن يتعرف على ما يعد به عنوانه، عن كونه مُخيِّبًا للآمال إلى حد ما. وهو لا يُعد بقدر كبير هيرمنيوطيقا لمجرد حجة ذات عدة صفحات مقتبسة من كتابة ميتافيزيقية، بل إن الكتاب في نهاية الأمر يلوذ مرة أخرى بالتعريف المتعدِّد، لكن هذه المرة بالكلمات المائة المفتاحية (الواقعة في: ***PP. 22-3***) والمُرجَّح أن يجدها المرء في صفحة. وقرابة منتصف الكتاب يوجد فصل داخلي عن "علامات ترقيم متخصصة" ***Specialized Quotation Marks***، وهي مجموعة من الأقواس المشفَّرة وفق العرف ***a set of custom - encoded brackets*** سيضعها ريتشاردز ابتداءً من تلك اللحظة حول الألفاظ الإشكالية ***Problematic terms*** في نصه الخاص. إذ بعيدًا عن

W...W ، الدالة على الاستخدام اللغوي الشارح لكلمة ما *the metalingual use of a word* ، و *'r...r'* ، الدالة على استعمال متخصص سيحتاج في جميع الأحوال أن يتم إيضاحه، فإن الأقواس الخمسة الأخرى هي جميعًا إشارات تنبيه *thin-ice signals* من الممكن إدراجها بسهولة تحت "!...!" أي "علامة الصياح" *The shriek mark* الموظَّفة توظيفًا أوسع لدى إمبسون في "بنيــة الكلمــات المركَّبــة" *The Structure of complex words* الصادر (١٩٥١). فالمساوي للحروف المائلة العصبية *nervous italics* هو فحسب هذه الرموز الفوقية التنبيهية التي تنتظم عادة ريتشاردز المزعجة إزعاجًا واسع الانتشار في قمع المشكلات غير القابلة للحل من خلال تضخيم تلك القابلة للحل.

وفي (١٩٥٠) ينشر ريتشاردز ترجمة موجزة للإلياذة بعنوان "غضب أخيل" *The Wrath of Achilles* وقد كان هذا ضمن أول المشروعات المصمَّمة لتراعي المحتوى وكذلك المناهج الخاصة بالمقررات المدرسية. ولكن في حين تأتي مقدمة هذه الترجمة كريمة تمامًا تجاه هوميروس سرعان ما يتصاعد ريتشاردز في استخدامه كسطح عاكس لإبراز الثورة الثقافية المُميَّزة بظهور أفلاطون (ضمن عمل ويرنر جاجير *Werner Jaeger* وإريك هافلوك *Eric Havelock* الذي تأثر به ريتشاردز تأثرًا شديدًا). إن هذه الاهتمامات ستبلغ ذروتها في كتاب يدعى "ما وراء" *Beyond* عام ١٩٧٣، وفيه يعرض "سفر أيوب" جنبًا الى جنب مع هوميروس كتقابل ما قبل حضاري *a pre-civilised contrast* مع عبقرية أفلاطون والكوميديا الإلهية وبروميثيوس طليقًا المستثمرة بوصفها نصوصًا مشكِّلة للأساطير فيما بعد في التراث الأفلاطوني. وعلى الرغم من أنها ليست إلا مظاهر، فالكتاب ليس

مُصمِّمًا بوصفه تدريبًا في النقد الأدبي بل بوصفه نوعًا من "نهوض" الغرب *a Kind of Rise of the west* بوصفه استعراضًا لتصورات ذاتيــة إنــسانية النزعة *human self – conceptions* ترسم حدًا فاصلاً بين حروب عدم الفهم والتعايش السلمي للتواصل *the peaceful coexistence of communication* بواسطة تلك القناة الريتشاردية الأخيرة والضرورية أخيــرًا، المتمثلــة فــي الروح الأفلاطونية المتذاوتة *the intersubjetive Platonic Soul* وقد أصبح ريتشاردز إبان الحقبة ذاتها مهتمًا باستخدام وسائل الإعلام *the media*، وإن بدا ظاهريًا أنها على الطرف النقيض من انشغالاته، بداية مــن المعاونــات السمعية البصرية إلى الكومبيوترات بوصــفها معًــا نمــاذج ســيبرنطيقية *cybernetic models* وأدوات تعليمية. وأولاً وأخيرًا، فإن الــروح بالنــسبة لريتشاردز – وهذا هو مصدر الاستمرارية في تفكيره الذي تم إغفاله بشكل متكرر – تظل عصبية *neurological* مع تذاوتية *intersubjectivity* مُــصادَرة لصالح البيولوجيا كشكل من أشكال الاتصال عن بعــد *telecommunication* المهتمة أساسًا بنقل ذلك "الحس المشترك" *commonsense* الذي تتألف منــه مع كل ذلك بشكل رئيس "الطبيعة" (بالمعنى الثالــث). ومــن ثــم يــستطيع ريتشاردز دون ارتياب أن يفهم "التغذية المرتدة" *feedback* بوصفها التذكر الأفلاطوني *the Platonic anamnesis*، بنــصها الأصــلي فــي "مينــون"، و"التغذية الموجِّهة" *feedforward* بوصــفها التحقــق الــذاتي الأرســطي *Aristotelian self – actualization* بنصها الأصلي في "الطبيعة". وســيبلغ هذا التفكير ذروته في زوج من الكتب عام ١٩٦٨ وهما "خطــة للهــروب" *Design for Escape* و"أقرب كثيرًا جدًا" *So Much Nearer*.

وثمة مجموعتان أخريان من المقالات الأحدث، وكلتاهما تبدوان في شكل بقايا متفرقة، وهما "أشعار" *Poeties* (تحرير: تريفور أيتـون، ١٩٧٤) *(ed. Trevor Eaton, 1974)* و"مُتمّمات" *Complementaries* (تحرير: جون بول روسو، ١٩٧٦: وهي تذكّر "باختلاف المنظر وفقًا لاختلاف المنظور" لدى جويس *Joyce's Parallax* ومصمّمة على شكل موازٍ علمي لـ "عدم تبادل الصفات الإحيائية" لدى كوليردج، واسم عنوان المقال مأخوذ من نيلز بوهر *Niels Bohr*).

وثمة مجموعة أسبق من المقالات المختارة، وهي أكثر جاذبية في توازنها بعنوان "أدوات تأملية" *Sepeculative Instruments* وقد نشرت عام ١٩٥٥، وهذا هو الكتاب الذي اعتبره ريتشاردز نفسه أفضل كتبه. وقد أعيدت صياغة قدر كبير منه وتم التقديم له وهو ما ظل ثابتًا لبقية حياته، فالمعتقدات المرجعية والوجدانية *referential and emotive beliefs* تدعى الآن بدقة "الصدق" *truth* و"الأمانة" *troth* تمامًا مثلما أن إعادة النظر الكوهينية الأولية في العلم في أوائل الثلاثينيات يتم استخدامها الآن على نحو معترف به لتكشف بعض الفروض الشائعة عن الشعر والعلم. وثمة مقال مهم في هذه المجموعة من المختارات يدعى "نحو نظرية للاستيعاب" *Toward a Theory of Comprehending* يوسّع الوظائف الأربع للتلفظ إلى سبع وظائف، معروضة كعجلة ذات ستة قطاعات تحيط بقطاع سابع داخلي، حيث "الغرض" *Purposing*، و"القصد" القديم *the old Intention* مرئي الآن على نحو أكثر صرامة في موقف علائقي *relational* فحسب، إلا أن المثير بخصوص الوظائف الست المتبقية، مقارنة مع وظائف ياكبسون الست

الشهيرة (الانتباهية **Phatic**، والتوجيهية **conative**، والتعبيرية **expressive**، والمرجعية **referential** والشارحة **metalingual**، والشعرية **Poetic**)، هو أن خمسًا منها موجَّهة نحو المرجعية **the reference**، الفكرة المعبَّر عنها، وواحدة فقط وهي "التأثيرية" **influencing** موجَّهة نحو المخاطَبين، ولا توجد أي وظيفة على الإطلاق، وعلى نحو يثير الدهشة على الرغم من كل عمل ريتشاردز على الشعر والبلاغة، موجَّهة نحو الرسالة: فعلى الرغم من تأثير ياكبسون الشديد جدًا على ريتشاردز في هارفارد لا يوجد معادل لدى ريتشاردز لما يدعوه ياكبسون "الوظيفة الشعرية" **Poetic Function**. إن ما يجعلنا المخطط ندركه هو أن هذا كان دائمًا هكذا بالنسبة لريتشاردز، بحيث إنه لم يعتقد قط أن يكون للغة بعد ذاتي المرجعية **a self – referential dimension**، بل على العكس، إن ما أراد دومًا أن "ينفلت" منه، ليصل إلى "ما وراءه" أو على الأقل ليصبح "أقرب" إليه، لم يكن إلا حد اللغة ذاتها **the boundary of language itself** الموضوع ذاته الخاص بدراسته ووسيط رسالته، الذي مع كل ذلك يلقي بظله كبيت نيتشه السجني **as a Nietzschean Prison – house** عبر كل اختراق منه.

وقد لجأ ريتشاردز لكتابة الشعر والمسرحيات تقريبًا في الوقت الذي توقف فيه عن كتابة النقد الأدبي. واسم أكثر قصائده إثارة وهو "الشاشات" **The Screens** يوضّح صعوبة الانفلات من أو تجاوز التمويهات والسطوح الواقية **sheltering camouflages and surfaces** الخاصة بالإسقاط، مع الحفاظ على الأمل في الوقت ذاته في أنها يمكن أيضا أن تكون شفافة بطريقة ما، إنها ليست إلا تضاريس الذاتية **the contours of self hood** التي تجعل

الآخرية *otherness* ممكنة الرؤية. وسأكرّس المساحة المتبقية لتناول بعض القضايا المركزية وبعض المسائل غير القياسية من تفكير ريتشاردز بأسلوب أكثر تسلسلاً. ولنبدأ بمقدمته الأكثر أساسية وهي: أن ثمة "نزوعًا" *tendency* في العقل والعالم معًا نحو "نظام" زائد وأكثر انغلاقًا *increased and more inclusive order*. وهو يستمد "أسس" جمالياته و"تراسل الحواس" *synaesthesis* لديه من تدريبه في العلوم السيكولوجية. كما أنها تعكس أيضًا ذوقه السائد في الشعر. وثمة فقرة تلخيصية في "مبادئ النقد" (*P.184*) حول الصلات بين تحليق الحمام في ميدان الطرف الأغر ولون الماء في الأحواض التي هناك ونبرة وفحوى متكلم في هذا الموقف تومئ بوضوح إلى "الذوق الميتافيزيقي" *the Metaphysical taste* لإليوت في قراءته لاسبينوزا، والوقوع في الحب، وصوت الآلة الكاتبة، ورائحة الطبخ (وقد أقر إليوت، وهو متشكك كما كان عمومًا، أن نظرية تراسل الحواس لدى ريتشاردز، بقدر ما وصلت إليه، "ربما كانت صحيحة تمامًا" *Literature, Science, and dogma' P.243*، إلا أنه ينبغي لنا ألا نغفل التأثير الأكثر هدمًا بصورة ما لولتر بتر *Walter Pater* الذي يحاول ريتشاردز أن يباعد نفسه عنه في "مبادئ النقد الأدبي" (*P, 132*). وبخصوص انزعاج ريتشاردز من "التنظيم المبدّد *Wasteful organization* "فلنتأمل ساعة من حياة أي شخص وسنجد أنها تتضمن إمكانيات لا حصر لها". *Poetries and Sciences, p.36*.

وهناك المزيد في(*P.38*): "فإذا ما نحّينا الألم جانبًا، ربما أمكننا أن نتفق على أن الخمول *torpor* سيكون هو أسوأ الاختيارات". وقد اعترف بتر أيضًا بتأثير العلم في خاتمة كتابه "النهضة" *The Renaissance* إلا أن نموذجه العلمي كان مختلفًا عن نموذج ريتشاردز وهو في ظل هذا النموذج

مستبصر بالمستقبل من كافة الجوانب: نزعة ذرية بلا نظام تجعل حدود عوالمنا الداخلية والخارجية معًا غير متمايزة، وتشكّل إطارًا أبديًا "واضحًا"... إلا أنها صورتنا، وهكذا تكون أكثر مقدمة قد حظيت بعناية ريتشاردز مخترَقة بنفيها.

أما "القيمة" ***value*** وهي مصطلح مطروح بين استخدامات حسية ***sensuous*** ومجاوزة للحسية ***supersensuous***، فبالإمكان عزوها إلى المصالحة بين الدوافع ***the reconciliation of impulses*** لأن هذه الفكرة الأساسية الخاصة بالنظام ***order*** كانت فكرة تقدمية ***Progressive***. إننا "نعرف" أن "نظامًا متطورًا ***a growing order*** هو مبدأ العقل" (***Principles, P.50***) فبعيدًا عن إمكانيات الإخفاق والحوادث يوجد في العقل "نزوع نحو المزيد من نظام " (والتشديد لريتشاردز) (***practical Criticism, p. 268***)، وفي كل موضع في هذه الكتب المبكرة يبدو أيضًا أن ريتشاردز يحاجج، بعامة بمصطلحات "الاكتمال الذاتي" ***self-completion*** الأرسطية (والكونفوشوسية) بأن الشعر يقوّى بجرعات متكررة الطاقة النفسية ***psychic Potential*** تمامًا مثلما يقوّى التدريب البدني أحد الأطراف[٥].

وإذا ما كان نظام الحواس المتراسلة ينتشر إلى أعلى في العقل، فإنه أيضًا ينتشر إلى الخارج عبر قدرات أخرى ومجموعات من الدوافع كعدوى سعيدة ***a happy contagion***، مُحسّنًا "علاقات حميمة مع كائنات إنسانية

---

(٥) لقد أثيرت هذه القضية بإلحاح شديد من جيروم ب. شيلز في: I.A.Richards' Theory of Literature (New Haven, 1969.

أخرى" (*practical Criticism,p. 295*). وفي حين أنه لا يمكن استخلاص علة سببية من هذا الأثر (إذ من الخطأ افتراض "أنه لابد من أن يكون الرجل الغبي مع الشعر غبيًا مع الحياة" *ibid., p.300*) فإن ريتشاردز يُضمِّن في مقال يدعى "غواية تسلق الجبال العالية" *The Lure of High Mountaineering* أن "الانتعاش المتميز" الذي تتيحه "آليات الجهاز العصبي أثناء العدو الجميل الخالص" هو ذاته في الممارسات الأخرى بكل أنواعها. (*Complementarities,p. 241*)

ومع ذلك، فقد تم باستمرار توضيح أنه لو كانت الفوائد الخاصة بتراسل الحواس ليست مجرد فوائد شخصية أو أنها على أقصى تقدير بينشخصية *interpersonal* فإنه ينبغي أن تكون هناك وسيلة لإدراكها على نطاق اجتماعي بشكل حقيقي – وبوضوح فإن هذا هو قصد شخص تفكيره يشكِّل نفسه وفقا لـ "الأمر الإداري لما يدعى الآن العلم الاجتماعي". (*Hartman,in Brower et al.,I.A. Richards,p. 163*)

وثمة إشارات في هذا الاتجاه، إذ كلما كان المرء أجبن انطبق التأويل الاجتماعي بصورة ضمنية للمصالحة بين دوافع الخوف والشفقة لدى أرسطو (*see Principles, p. 245*) وكلما كان المرء أجرأ نوعًا ما انطبق مخطط بنتام للرخاء الاجتماعي على النفس: "إن مسيرة الحياة هي على الدوام محاولة لتنظيم الدوافع بحيث يتحقق النجاح لأكبر عدد منها أو لأغلبها" (*ibid., p. 46*). ويوجد هنا في الحقيقة تمثيل واعد: إن ما يحتاجه ريتشاردز لكيما يعزِّزه هو وسيط *a medium*، أو ارتباط متبادل *interconnectedness* أو دليل قرابة *evidence of affinty* أكثر إجبارًا من الموازاة الفجة لـ "الجسد السياسي" *body politic* الهوبزي أو البنتامي الذي يكون معه التفكير الكوني الواسع

النطاق للفلسفة السياسية على الدوام مستعدًا لتبرير ذاته. فالأمل في "استجابات أنعم" *finer* و"أرهف" *subtler* تجاه الشعر تجلو صـــورة العـــالم *(Practical Criticism, p. 240)*، وتصورات مدرسة واحدة – في ثقافة أكثر محافظة على المستوى الذهني – "قد أعطت حضارة للشعب الصيني تتسم بأنها في آن واحد ناعمة وذائعة الانتشار جدًا" *(Mencius, p. 64)*. لكن كيف؟ كيـــف يمكـــن أن تبدو العدوى *the contagion* الذائعة الصيت في كتاب شيلي "الدفاع عن الـــشعر" *(Defence of Poetry (See Principles, p. 67)* معقولة في عـــصر علمـــي – عصر يهوّن من دور الإنجاز الفردي (هذا إن كان يوجد، ثانيـــة، فـــرد) فـــي التاريخ؟ وكقارئ متفق مع ما يطرحه ترايجنت بارو *Trigant Burrow* فـــي "الأساس الاجتمـــاعي للـــوعي" *The Social Basis of consciousness* فـــي المكتبة العالمية لأوجدن *(See Mencius, p. 78n)* فإن ريتشاردز يشارك فـــي هذه الشكوى. إذ مما هو قابل للجدل، على سبيل المثال، أن كلاً من النمـــوذج والفرصة الخاصين بالاكتمال الذاتي *Self – completion* يتولدان عبر الحرية الممنوحة للفرد من قبل نظـــام ديمـــوقراطي *(See How to read a page, pp 146-7)* ومن ثم فإن أفضل أمل لإدراك "القيمة" في الجمالية الريتشاردية هـــو استدعاء مفهوم مؤسَّس على التماثـــل *Analogy*، مثـــل الفكـــر الاجتمـــاعي الإمبريقي، لكن أيضًا، كما يقول كوليردج، "متبادل للـــصفات غيـــر الحيـــة" *interinanimate*، فهو الاثنان معًـــا مُنـــتِج *Productive* ومُنـــتَج *Produced*، مستمر وواحد: أعني جمهورية أفلاطون. ومع هذه السلطة ومع رفـــضها أن تميز بين الملكات الحاكمة للروح وأنواع الحكومة السياسية يستطيع ريتشاردز أن يتخيل "دراسات متحدة" متلاعبـــة بالألفـــاظ تلاعبًـــا خطـــرًا *a seriously punning 'United studies* ويفترض "حاكمًـــا أعلـــى داخلنـــا" هـــو ذاتـــه "الاهتمامات التي، بدون حاكم مثل هذا، تحارب بعضها بعضًا قالبة التحالفـــات

إلى ما لا نهاية" (*Speculative Instruments, pp. 105, 142*) إن ثمة انتقادات حادة عديدة لهذا الموقف، كما جادل إليوت ببلاغة شديدة بأنه ليس واضحًا على الإطلاق أن ما هو أفضل للكائن الإنساني "القيمة السيكولوجية" هو دائمًا متوافق أو حتى متوافق توافقًا مطلقًا مع السلوك الأخلاقي: "فالاثنان غير متوافقين ***incompatible***، لكن لابد من الاحتفاظ بهما معًا، وتلك هي المشكلة ليس إلا" (**Literature, Science, and dogma, p. 241,**). إن هذه الرؤية، على الأقل في شكل معدَّل، ستبدو ضارة برؤية ريتشاردز بالنسبة لأي شخص لا يؤمن أن التضحية بالذات ***self – sacrifice*** والماسوشية مترادفان متطابقان. ومن موقع آخر، على افتراض أن الرؤية الكونية الصغرى ***the microcosmic view*** للفرد كافية، فإنها على الرغم من ذلك بعيدة عن أن تكون "كاملة" ***complete***. وقد دعى إيليزيو فيفاس ***Eliseo Vivas***، مقتبسًا نيتشه، نظام ريتشاردز، وهو محق في هذا، نظامًا "أبولونيًا" ***Apollonian***. وأيًا كانت قيمتها الاجتماعية، فإن الإرادة الديونيسية في قلقلة النظام ***the Dionysian will to disorder*** يمكن الحكم عليها بأنها على أقل تقدير علاجية بالنسبة للفرد بقدر ما تكون السيطرة على الذات. ***(See four Notes I.A. Richard' Aesthetic Theory, p.356)***. ولنفرض أخيرًا، أن الصراع (وهو بلا شك لصالح "تحالفات" أوسع) كان أساسيًا لصحة النظام الاجتماعي[ج]. ***the health of the social order***، فما من مكان لدى ريتشاردز للحرب الأهلية – أو، على نحو أقل درامية، للاحتجاج الفردي الذي كان سيجب أن تتم رؤيته، إذا ما وجد، في تماثل مع تمرد دافع مفرد غير متمثِّل، متجاوزًا الصفوف مثل عنق نافر إلى الأمام.

إن ما تصل إليه كل هذه الانتقادات وينظمها مع تلك الاعتراضات المعاصرة ضد النزعة الشكلية الأدبية التي هي أيضًا علوم الأعراض

المرضية "للنزعة الإنسانية البرجوازية" *symptomologies of bourgeois humanism* من أرنولد إلى النقاد الجدد هو شكوى أن جماليات التوازن لدى ريتشاردز هي إلى مدى بعيد علم أخلاق للا فعل *an ethics of inaction*. وبينما يمكن أن يتم تعريف الإيمان العلمي *scientific belief* بوصفه "استعدادًا لأن يفعل كما لو كانت الإحالة المرمَّزة... حقيقة" (*Principles, p. 277*)، فإنه ذاته ليس حتى، إذا ما تكلمنا بدقة، موقفًا نشيطًا أو ناشطًا[٦]، ذلك أن الشعر على الجانب الآخر معرَّف بوصفه "حالة استعداد للفعل" "ستحل محل الفعل حين لا يكون الموقف الملائم ملائمة كاملة للفعل حاضرًا" (*Poetries and Sciences, P. 29, italics Richards's*) ويضيف ريتشاردز في مكان آخر أن هذا الشكل من الاستعداد "القبول التخيلي" (*imaginative assent*) لن يفضي إلى "النجاح في موافقة مواقف محدَّدة" (*Complementarities, p. 33*). إذ إنه حقًا ليس أكثر أرنولدية في موضع ما منه في إلحاحه على أن اليقظة في حضرة الفن تولِّد ترهيفًا *refinement* يثبِّط فعليًا الاستجابات الآلية *Knee-jerk responses* من النوع الذي تكون هذه الرؤية ميَّالة لمساواته مع الفعل بعامة: ومن ثم مصادقته على الصعوبة الأدبية، في توافق مع إليوت الشاب، و ت. إ. هولم *T.E.Hulme* وبوند وفيكتور شكلوفسكي – صعوبة الشعر الذي "هو بالضرورة غامض في أثره الفوري" (*Principles, p.291*) ولا يستطيع لهذا السبب أن يوافق الفعل *action* بكلماته.

ومن الواضح أن عدم تحيز نظرية الثقافة الأرنولدية يمكن أن يترجم إلى النسبية *relativism* والتسامح *tolerance* إلى نقطة معينة فقط – نقطة بلغها ريتشاردز، لصالحه، بكل تأكيد. لكن ما لا يمكن أن يشجعه هو تلك

(٦) إن فاستمان ماكس، بوصفه مناصرًا "للعلم" الثوري بارع بشدة في هذه النقطة ضمن:
The Literary Mind: its Place in an Age of Science (New York, 1932), P. 312.

الحالات "الفجة" للعقل (أو اللغة: انظر الهجوم على "نزعة المساواة اللغوية" *linguistic egalitarianism* المبرمجة من أجل الفعل فقط، في "أقرب كثيرًا جدًا" (*So Much Nearer, p. 74*). وفي حالة ريتشاردز لا يمكن أن يكون من الخطأ رؤية هذا بعبارات شخصية بوصفه امتعاضًا *a revulsion* إزاء التبسيطات الشديدة لنزعته السلوكية الخاصة. وعلى امتداد هذه المسارات بوسع المرء أن يتصور أن نقدًا نسويًا قد بدأ ببساطة بملاحظة أن ريتشاردز كان دائمًا تقريبًا ما يدعو مدرّس(ة) المدرّسة الثانوية "هي" *She* مانحًا إياها احترامًا وتعاطفًا كبيرين وإن كان النوع واسمًا لمجالها في التأثير بوصفه مجالاً عمليًا فحسب، في حين يشير إلى تلميذها، أمل المستقبل، بـ "هو" (انظر على سبيل المثال: *So Much Nearer, p.37* ، رجل يعلّم امرأة أن تعلّم رجلاً). إن نقدًا من هذه النوعية سيمضي إلى ملاحظة أن ريتشاردز، متفق في هذا مع العديد من نظرائه، يجد ("بشكل غير منصف نوعًا ما"، كما يقر هو في النقد التطبيقي *Practical Criticism, p. 198*) في اسم إيللا ويلر ويلكوكس *Ella Wheeler Wilcox* المستدعى كثيرًا مجازًا مرسلاً *a synecdoche* على الاستجابة الفجة واللاعقلانية في الشعر.

وبوسع المرء أيضًا أن يميّز، حتى في ريتشاردز الكوزموبوليتاني بشكل مثير، خيطًا لما يدعوه إدوارد سعيد "الاستشراق"[٧]. فكتابه "مينشيوس" *Mencius* على سبيل المثال يبدأ كهجوم على النزعة الإقليمية الغربية لكن سرعان ما يشير بقوة إلى أن "الرسوخ، بأمان لا شك فيه، لنظام المراقبات

(٧) لقد تمت مهاجمة هذه النقطة من وليام ف. سبانوس في:
The Apollonian Investment of Modern Humanist Educotion: The Examples of Matthew Arnold, Irving Babbit, and I.A. Richards (I), Cultural Critique, 1 (1982), p. 67 ff.

الاجتماعية" يؤلِّف "غاية" *terminus* للتفكير الصيني (*p.56*) وانظر نقده لوصف ياباني "للحرية" في خطة للهرب *Design for Escape (p. 51)* إنها مرونة كلمة "يكون" "*is*" هي ما ينبغي لها أن تحوز "قدرًا أساسيًا من الفضل الخاص بالتطور الفكرى المتميز للغرب". (التأويل في التعليم *Interpretation in Teaching, p.319*)، ومع كل ذلك، فإن الإنجليزية، كما يحاجج ريتشاردز من أجل الإنجليزية الأساسية، هي ما ينبغي أن يوفر عملاً أساسيًا للتفاهم العالمي. ولعله يمكن للمرء أن يضيف إلى هذه الأدلة "نزعة هيلنية" *Hellenism* مجاوزة لهيلنية أرنولد في حملات الهجوم المتأخرة على هوميروس والكتاب المقدس العبري. ومع ذلك، كما دللت باميلا مكالوم بدهاء، إن الصعوبة الأكثر جذرية إلى حد بعيد لدى ريتشاردز ليست أي قصر نظر ثقافي مزعوم وإنما هي بالأحرى التزام لا روية فيه *an unreflective commitment* بالوحدة الكونية للذات الإنسانية التي تفقد الاختلاف الثقافي خواصه الطبيعية: "إن المراجع المتعددة *the pluralist referents* لأي حالة معينة هي بشكل أساس متعابرة ثقافيًا *transculture* زمنية (*Literature and Method, P.59*). وليس صعبًا أن نرى أن تماسك هذه الانتقادات المعارضة فيما يبدو لريتشاردز مع الانتقاد النسوي لعدم التحيز والترهيف، يمكن أن تكون موجودة في أقنومه المقوِّم المباطن للعقل – في نهاية المطاف العقل الأفلاطوني – بوصفه النظام ذاته *order itself*.

وعلى الرغم من أن التلفظات "الوجدانية" *The emotive utterances* للشعر، وهي ما ولد دونما احتمال للخطأ الأنثوي، يتم الحكم عليها على أساس التساوق *Coherence* (لا التطابق) (*not correspondence*)، فإن هذه الواقعة لا تقوِّض إسناد النظام إلى العقل لأن قيمة مثل هذه التلفظات لا تكمن

في خصائصها الشكلية. إن ريتشاردز ناقد تأثري ***an affective critic*** يختلف اختلافًا شديدًا جدًا عن لاحقيه من النقاد الجدد – كجون كرو رانسوم، وآلان تيت، وكلينث بروكس، وو. ك. ويمزات ممن بشّروا بأنفسهم في صوت واحد – بخصوص إزاحة متطلبات النظام والوحدة من القصيدة ذاتها، المنظور إليها بوصفها موضوعًا أيقونيًا ***an iconic object***، إلى الخبرة الذهنية للشاعر (في بعض الأحيان) وللقارئ بصورة بارزة. ولذا على وجه التحديد فإن مارشال ماكلوهان يعترض، على ريتشاردز، بأن "القصيدة ليست لها علاقات خارجية ***external relations*** إلا بالصدفة فحسب" (***Poetic vs, Rhetorical Exegesis', p. 268***) وبتحدي هذا المبدأ الشكلي ***formalist maxim*** يصبح ريتشاردز الأب المباشر لولفجانج إيزر، الذي علّق "العمل الأدبي" ***literary Work the*** بين النص والقارئ، ولستانلي فيش الذي مضى أبعد مما مضى ريتشاردز بكثير في الإصرار على أنه حتى الخصائص المحايدة لقيمة النصوص، الموضوعية وفق ما يبدو تكون مسقطة ***projected*** بواسطة "الكفاءة الأدبية" للقارئ ***the literary Competence of the reader*** ويعتقد ريتشاردز أن مثل هذه الخصائص يمكن أن تُحصَى وأنها توجد كمناسبات ***as occasions*** تُحدِث قيمًا هي ذاتها لا تملكها، لأنها فقط "مدى من التأثيرات الممكنة" ***a range of possible effects***، بيد أنه يطلق على وصفها "الجانب التقني" ***technical part*** من النقد، وهو ما ينبغي أن يظل منفصلاً عن "الجانب النقدى" ***the critical part pp.217,338 Principles, pp. 136,23, see also practical Criticism***، لئلا تصبح "الافتراضات التقنية المسبقة" تقنينية .(***See ibid., p. 276***)

وفي تأثرية ***affectivism*** ريتشاردز توجد بذوز نزعة شكلية إبستمولوجية، في ظل إجلاله المبكّر للعلم الوضعي، نادرا ما استطاع أن يقرّبها. والنتيجة المنطقية التي بسببها تبنى فيش رؤية ريتشاردز مضمَّنة

حتى في حملات الهجوم الأبكر على "القيمة الجوهرية" ***intrinsic value*** من قبل من سيجد نفسه سريعًا مدفوعًا إلى أن يعيد تعريف العلم بوصفه أسطورة ***myth***. لكن على أية حال فإننا نستطيع مع ذلك، أن نرى أن نزعة الذرائعية بشكل خالص تجاه البنية الشعرية الموضـــوعية ***objective Poetic structure*** تجعل معالجته لها سطحية إلى حد ما. ففي الفصل الخاص بـــ "معنى البهجة الموسيقية" في كتابه عن كوليردج على سبيل المثال، الذي ينكر فيه الاستقلال الدلالي للوزن عن التركيب، لا توجد إشارة أن ريتشاردز ســيعرف كيــف يفسِّر السطر الشعري سواء كسلسلة صوتية ***a sound Sequence*** أو كوحدة معنى ***a unit of meaning*** وبالفعل فإنه غير متأكد حتى "إذا ما كنــا نجــد النظام في الطبيعة أم نفرض النظام على الطبيعة" أو ضمنًا علـــى الـــصنعة الأدبية (***Mencius, p. 119***) ويقر ريتشاردز ضمن هذا المسار، في "التأويــل في التعليم" ***Interpretation in Teaching*** الذي يتحدث فيه بمزيد من الاتساع عن مجمل الخطاب، "أنه لا توجد اســتعارة لا نــستطيع، إذا مــا رغبنــا، ألا نفتِّتها بواسطة الإفراط في استجلائها (***P.87***)، ونغلق الباب هنا مع تركه مواربًا من أجل التفكيك ***deconstruction***، لأنه يعزو إلى القصيدة المــستقلة ذاتيًــا ***the outonomous poem***، فـــي عملـــه اللاحـــق، بنيـــة قـــصدية ***an international structure*** وليست شكلية؛ إذ إن: "القصيدة فعاليـــة تنــشد تحقيق ذاتها" (***Poetries and Sciences (Commentary', 1963), P.108***).

ومن أجل تحقيق هذه الغاية نجده بالفعل في مقال بعنوان "الانقلابـــات في الشعر" (***Reversals in Poetry" Poetries, ed. Eaton, pp.59-61***) يُضخِّم دائرية قصائد معينة، بدلاً من أن يتحدث بشكل أدق عن تكراراتها المتوقعـــة

Proleptic repetition ، لكننا نجد في نهاية مقال آخر، هو بمثابـة تـدريب تطبيقي أسبق من هذا بكثير، وهو بعنوان "خمسة عشر سطرًا من لانـدور" *Fiftean Lines From Landor*، توزيع النظام بين الموضـوع والمـؤوِّل متزنًا *Poised* مع غموض مريح *a convenient ambiguity* وهو مـا لعلـه يمثِّل موقف ريتشاردز أفضل تمثيل إذ يقـول: "نـستطيع أن نقـول... إن التساوق الداخلي والخارجي هو الصواب. فعندما يتلاحم التأويل مع بعـضه البعض... ندعوه صائبًا" (*Speculative Instruments, p. 196*)

لكن ما لم يحل قط، مع ذلك لدى ريتشاردز ويرجع إلى قصور اهتمامـه النسبي بالشكل، فهو مسألة إذا ما كان هناك حد بين "الشعر" وخطابات أخـرى (يستحسن أن ندعوها هنا "النثر" كيما نجعل التمييز – إذا ما كان هناك تمييـز – يصاغ بألفاظ اصطلاحية)، وإذا ما كان في نطاق مثل هذه الحـدود يمكـن ألا يكون هناك أكثر من نوع واحد للقصيدة. وقد كانت الشكوى الأولى من ف. ر. ليفاس الذي انتقد ريتشاردز على عدم اكتراثه بالشيء ذاته الذي ذهب إلـى أنـه يستحق التقدير، ثم بعد ذلك من ر. س. كرين الذي جعلت "أرسطيته الجديـدة"، بالطبع، هذا الاعتراض اعتراض لا مناص منه، وهـو أنـه لا يوجـد لـدى ريتشاردز أي اهتمام بالنوع *genere*، بالاختيارات الغرضية التي تشكل الأنواع الأدبية شكليًا ومعرفيًا (*See leavis, 'Dr Richards Bentham and Coleridge', P. 339, and Crane, 'I.A.Richards on the Art of Interpretation', P. 124*).

وبعيدًا عما يمكن أن تكون قد دفعت إليه هذه الاعتراضات مـن التـأني، فـإن ريتشاردز في الواقع قد انتقل من النقد "الأدبي" إلى النقد "البلاغي"، إلى موقـف نظري لم يعد فيه حتى التمييز بين الشعر والنثر ملائمًـا لمـشروعه التربـوي التأويلي. فدراسة اللغة ذاتها، بل حتى تعلم لغة ما، ينتج آثارًا فكرية ويمكـن أن

تكون من نفس النوع الذي يزعم بشكل اعتيادي المدافعون عن دراسة الأدب أنها فوائده الخاصة (*Specvlative Instruments P. 98*).

أما ما يختفي أخيرًا بشكل كامل، وهو يرجع إلى هذا التوحيد لحقل الدراسة، فهو التمييز بين الرمزي ***the Symbolic*** والوجداني ***the emotiva*** إلا بالطبع حين تكون هذه السمات المميزة ***characteristics*** مرئية بوصفها وظائف ***functons*** ، ضمن وظائف أخرى، لمجمل الخطاب. ولعله يمكن القول بشأن تنحية هذا التمييز جانبًا إن المشكل كان يكمن دائمًا في السؤال عن تحديد طرفي التمييز أكثر مما يكمن فيما إذا كان هذا التمييز فعَّالاً ***Valid*** وبوضوح فقد كان فعَّالاً بمعيار ما، إلا أنه منع مستخدمه من رؤية كم كانت ترميزاته الخاصة للحالات العصبية، على سبيل المثال، عديمة المعنى ***nonsense*** وكم يمكن لاقتباساته الساخرة من الطرب الشعري ***derisive citations of poetical rhapsody*** مع كل ذلك أن توحي بشيء ما مثل الحالة الحقيقية للأشياء.

إن كل ما علينا فعله لنبرِّر هذا التأكيد الأخير، كما أقر ريتشاردز في أحد مؤلفاته الأخيرة، هو أن نحاول "استبدال اللغة بأبوللو وبربات الشعر، وبأي مصادر أخرى للإلهام أيًا كانت يتم أخذها بوصفها متحدثة عبر أنبياء العهد القديم والعهد الجديد" (*Verse V. Prose', p. 9'*) إلا أن هذا أجرأ من رؤيته المعيارية، الموجَّهة نحو فرض مسافة بين اللغة والفكر والتي هي واسعة بما يكفي لأن يظل حلم التواصل حيًا. ومن أجل هذا، كما هو من أجل كل الحلول؛ فإنه يحتاج أفلاطون، ولذلك السبب فقد يكون مفيدًا أن نعلِّق على انزلاق مثير في الإيماء ***allusion*** وعدم الحسم ***uncertainty*** الذي يخونه.

لقد كان ريتشاردز، مثل هانز جورج جادامر في ظرف مشابه، مفتونًا بفقرة لدى أرسطو في "التحليلات الثانية" يقارن فيها صياغة المفهوم بجيش متقهقر: "إنه مثل اندحار في معركة يتوقف مع أول رجل يصمد وحينئذ يتلوه سواه إلى أن تتم استعادة التشكيل الأصلي ***original formation*** ... فعندما يصمد مكوّن جزئي لعدد من المكوّنات الجزئية ***particulars*** غير القابلة للتمايز المنطقي فإن الكلي الأقدم ***the earliest universal*** يكون حاضرًا في النفس" (***How Read a Page, P. 55***) وبالنسبة لأرسطو، فإن الكلي ***the universal*** هو التحقق الذاتي للجزئيات ***the self – actualisation of Particulars***، ومن ثم فإنه يمكن القول إنه يتم الوصول إليه بشكل تراكمي، بقدر ما يمكن الوصول إليه بشكل مختلف عن الفكرة المحدَّدة دائمًا أبدًا لدى أفلاطون ***the always already determinateid Idea of plato***. إن أرسطو متسامح إلى حد ما مع نزوة استعارته بحديثه عن "التشكيل الأصلي"، ومن الملائم بالنسبة لجادامر أن يتساءل، كم فحسب من الجنود يجب أن يتوقفوا كيما يجعلوا الجيش "يصمد"[٨]. بيد أن ريتشاردز يتجاهل مثل هذه الأسئلة، وبينما هو يتقمص أفلاطون بعد ذلك في هذا الكتاب يحوّل هذا في صمت بتعبير من أرسطو غير أفلاطوني على الإطلاق ليوصّل قضيته: بعد دراسة (حالات قليلة من فئة معينة) دراسة وافية تقفز الحالات الموازية إلى العين – الكلية ***the eye the universal r*** – الواحد وراء الكثرة وهو هوية مفردة داخلهم جميعًا "صمدت" (***ibid., p.,137***) فمنذ زمن معالجته البيرسية "للإحالة"

---

(٨) انظر:
Hans – Georg Gadamer, Philosophical Hermeneutics, trn. David E. Linge .((Berkeley, 1976

reference حتى عمله الأخير وريتشاردز لم يقرِّر قط بوضوح إذا ما كـــان الفكر يتجاوز كلياً مظهره كعلامة.

ربما أمكنني أن أستحضر ريتشاردز بوضوح أكثر في هذه الخاتمة إذا ما قارنته بثلاثة أشخاص قد يكونون معروفين اليوم على نحو أفضل. الأول هو كوليردج الذي ظلت كاثوليكية اهتماماته المتكاملة باستمرار و"حجه نحو المثالية" (ماكس بلاك) والقابل للمقارنة وإن كان بصورة أقل ترددًا وذهنـــه الشاغي بالمشروعات والمتفجر بأهمية المستقبل – تعـــاود الظهـــور لـــدى ريتشاردز بدرجة فريدة في نوعها بين المثقفين المحدثين. والثاني هو بـــول ريكور في هيرمنيوطيقيته المزدوجة الوجه، إذ في" فرويد والفلسفة" سيتعرف القارئ على نظير للفهم المزدوج لـــ "النفس" ***the soul*** لدى ريتشاردز: في آن واحد النفس العليا ***oversoul*** والجهاز العصبي. أما الثالث فهو الروائـــي توماس بينكون، إن التشابه المدهش لتكوينه الذهني ورؤيته للعالم مع ما لدى ريتشاردز سيكون واضحًا من فقرة في "كوليردج" ***(P.199)*** تتعلق بطبيعـــة الشعر الذي لا يتطلب تعليقًا أو تعقيبًا: "الاستعارة لها ما لمسار يفضي إلـــى نقطة وصول، أو ما لقذيفة (سهم أو مقذوف ما) ماضٍ إلى هدف، لكن دعونا نمارس براعة تافهة باختراع رحلات بلا نقاط وصـــول، حركـــات الأرض رحلة الحمام، توجيه القارب حسب اتجاه الريح، رحلة عجلة نحو محورهـــا أو بمراعاة المـــسارات المختلفـــة ***an ant's tour of the spokes of a wheel*** التي يتخذها سهم مع تحولات الريح، أو ذلك المثال الأكثر إنارة هنا المتمثل في الصاروخ، وسنرى بوضوح إلى أي مدى يمكـــن أن تكـــون الفـــروض الكامنة وراء أي فصل بين طريق ما ***a way*** ومآل مـــا ***a whither***، وهـــي تُطبَّق على القصيدة، غير ضرورية.

الفصل التاسع

نقاد الجنوب الجدد

بقلم: مارك جانكوفتش

ينزع النقد المعاصر إلى أن يفصل النقد الجديد بوصفه نمطًا من أنماط النزعة الشكلية المناهضة للحس الاجتماعي ***a type of asocial formalism*** فالنقاد الجدد، فيما يزعم البعض، قد فصلوا النص الأدبي عن سياقه الاجتماعي والتاريخي وكانوا منشغلين فحسب بممارسة القراءة الحميمة ***Close reading*** – فكما صاغها تيري إيجلتون، لقد فعلت القراءة الحميمة ما هو أكثر من الإلحاح على الانتباه الواجب للنص. إذ تقترح على نحو لا مفر منه الانتباه إلى هذا وليس إلى شيء آخر: "للكلمات على الصفحة" وليس للسياق الذي أنتجها وأحاط بها[١].

ومع ذلك فليس من الممكن لشيء أن يكون أبعد عن روح النقد الجديد كحركة مما يمكن أن يكون هذا الوصف. ذلك أن الأشخاص الذين روّجوا النقد الجديد وأسّسوه كأسلوب للتحليل الأدبي كان يمكن لهم أن يكونوا أي شيء عدا كونهم شكليين مناهضين للحس الاجتماعي، على الأقل ليس بالطرق التي يحدّد بها إيجلتون وآخرون هذا المصطلح. وفعلاً فإن الانشغال المركزي بل والحافز المبدئي لدى أولئك الذين ناصروا النقد الجديد كان اهتمامًا بظرف الثقافة والمجتمع داخل أمريكا القرن العشرين، ولم يكن تطويرهم وترويجهم للنقد الجديد كأسلوب للدرس إلا لكي ينشروا على نطاق واسع نقدهم لذلك الظرف. ومن خلال هذا التطوير أرسى النقد الجديد الأساس لأساليب لاحقة من النقد الأدبي الأكاديمي، محوّلاً، خلال فعله لذلك، تعريف الدراسات الأدبية داخل المجال الأكاديمي. إذ لم يبدّل أشكال الدراسة الأكاديمية المهيمنة من الفيلولوجيا وتتبع المصادر ***sourcehunting*** والسيرة

---

(1) Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (oxford, 1983), p. 44.

الأدبية إلى التحليل النصي والنظرية الأدبية وما هو مفهوم الآن على أنه "التحليل الأدبي"، سوى النقد الجديد.

الأصول الاجتماعية للنقد الجديد

في حين ارتبط النقد الجديد في أغلب الأحيان بالنزعة الفردية البرجوازية وبالنزعة التجريبية[٢]، فإن النقاد الجدد الذين يعدّون محوريين في إرسائه داخل مجال الأكاديمية كانوا جميعا بوضوح مناهضين للبرجوازية في سياستها. فقد كانٍ جون كرو رانسوم، وآلان تيت، وروبرت بن وارين هم الثلاثة الذين شكلوا نواة هذه الحركة، وقد أتى كل منهم من الجنوب الأمريكي، وهو الإقليم الذي كانٍ مميّزًا بقصور تطوره الرأسمالي عندما شرعوا في ممارسة النقد. وبدلاً من أن يقبلوا النزعة الفردية البرجوازية كأيديولوجيا كانوا بالفعل نقادًا ذوى صوت جهير فيما يتعلق بالمجتمع والثقافة البرجوازيين، وما حدث إبان حقبتهم المتسمة بالنقد الاجتماعي والثقافي المكثّفين بشدة هو أنهم قد طوّروا المواقف النقدية التي عُرِفت فيما بعد بالنقد الجديد.

لقد التقى الثلاثة في ناشفيل، حيث كان كل منهم مرتبطًا بطريقة أو بأخرى بجامعة فندربلت. وقد أتى ارتباطهم، بداية، من خلال دائرة الشعراء الصغيرة التي أصبحت معروفة بجماعة الهاربين ***The fugitive group*** ، وقد كان ذلك بعد صدور مجلتهم الشعرية الصغيرة الهارب ***The Fugitive*** التي استمرت من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٥[٣]. ولقد ظهر على صفحات هذه النشرة أول

---

(٢) انظر، على سبيل المثال:

Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics (London, 1977)

(٣) فيما يخص تاريخ جماعة الهاربين the Fugitive group، انظر:

J.M. Bradbury, The fugitives (Chapel Hill, 1958) and Louis Cowan, The Fugitives (Baton Rouge, 1959).

نقد أدبي ينشرونه، هذا على الرغم من أنهم سرعان ما أخذوا ينشرون على نطاق أوسع.

وقد كانت إحدى السمات المركزية لجماعة الهاربين، منذ أيامها الأولى، تتمثل في اهتمامها بالشعر الحداثي، وهو الموضوع الذي أثار خلافًا حادًا. إذ في حقيقة الأمر اكتشف تيت ورانسوم أن كلاً منهما على خلاف مع الآخر، في هذه المرحلة المبكرة التي تعود إلى ١٩٢٢، حول نشر قصيدة إليوت "الأرض الخراب". وبالنسبة لرانسوم فإن قصيدة إليوت لم تكن "واقعية" ***realistic*** وهو ما عنى به أن الأدب يجب أن يشتمل على ما هو أكثر من "النسخ الأولي المباشر للواقع"، بحيث يجب أن يكون الواقع خاضعًا للتحليل وأن تكون العلاقات بين مكوناته راسخة. ولذلك فإن اعتراض رانسوم على "الأرض الخراب" هو اعتراض حول مسألة الشكل الأدبي. فمثل لوكاش وآخرين كان رانسوم يؤكد أن الواقعية تشتمل على ما هو أكثر من مجرد الاستنساخ ***transcription*** للواقع الظاهري – وهي المقاربة التي ميزها لوكاش عن الواقعية ***realism*** بالإشارة إليها بأنها الطبيعية ***naturalism*** – وأكد أن الواقعية الصحيحة يفترض أن تشتمل على إحساس بالعمليات التي يتم عبرها إنتاج تفاصيل الواقع الظاهري(٤). كما قرر أن إليوت كان "يسعى من أجل الشكل" إلا أنه زعم أيضًا أنه "لم يحصل عليه". وهو يتساءل، "أليس من قبيل الادعاء المحض.... أن يكتب كما لو لم تكن هناك حكمة وليس سوى مناطق فارغة فراغًا خالصًا من الخبرة – أراضٍ خراب ***waste lands*** هي كل ما هنالك(٥)؟"

---

(٤) من أجل وصف لتمييز لوكاش بين الواقعية والطبيعة، انظر:

George Lukacs, 'Narrate or Describe?' in Writer and Critic (London, 1978).

(5) John Crowe Ransom, Letter to Allen Tate, 17 th December, 1922' in The Selected Letters of John Crowe Ransom (Baton Rouge, 1985). P. 115 .

ومع ذلك فقد أثارت هذه الرؤى حين ظهرت في شكل مكتوب شجارًا علنيًا بين رانسوم وتيت. فقد جادل تيت بأن رانسوم قد أخفق في "أن يكتشف شكل القصيدة بسبب أنها، كما يقول، تقدم أوزانًا متنوعة جدًا، ومثل ذلك النقص في النحو وعلامات الترقيم ومثل ذلك الحشد المربك من التيمات المنفصلة، بحيث إنه قد عجز تمامًا عن أن يرى القصيدة كقصيدة واحدة". ومع ذلك على نحو ما رد تيت، فإن إخفاق رانسوم الحقيقي كان هو عجزه عن أن يرى أنه "أيًا ما كان الشكل الذي يمكن أن تكون قد اتخذته؛ فإنها، فيما أجرؤ أن أقول، ليست منتظمة الوزن"(٦).

ولذلك فقد تطرق الجدال الفعلي إلى مسألة الشكل، وإلى أي مدى اقتضت الحقبة الحديثة شكلاً مختلفًا عن الشكل الخاص بالحقب السالفة. وبالنسبة لكل من رانسوم وتيت، فقد كان السؤال هو إذا ما كانت قصيدة إليوت قد نجحت في أن توفر حلاً شكليًا وافيًا لموقف الشاعر الحديث. إذ بالنسبة لرانسوم فإن قصيدة إليوت ينقصها الشكل، أمًا بالنسبة لتيت فقد طرحت طريقة جذرية جديدة لمفهمة العالم ***conceptualizing the world***، وهي طريقة مثّلت استجابة ضرورية للظروف الجديدة(٧). على الرغم من ذلك، ففي حين أن بعض الأعضاء يمكن أن يكونوا قد اختلفوا في استجابتهم إزاء قصائد محددة أو شعراء محددين، فإن محاولة إحكام السيطرة على الشعر الحداثي ظلت سمة مهمة للجماعة وذات دلالة حاسمة في تطور النقد الجديد.

---

(6) Allen Tate, 'Waste Lands', Evening Post's Literary Review, 3 (4August, 1923), P.886 .

(٧) انظر:

John Crowe Ransom, 'Waste Lands', Evening Post's Literary Review, 3 (11 July 1923), pp. 825-6; Tate, 'Waste Lands', and John Crowe Ransom, 'Mr Ransom Replies', Evening Post's Literary Review, 3 (11 August 1923), p. 902.

مع ذلك، فمع أن رانسوم وتيت ووارين كانوا شعراء، فإنهم كانوا أيضا جنوبيين وكان اهتمامهم بالجنوب هو ما أرسى المرحلة التالية لمساراتهم المهنية. وفي أعقاب محاكمة سكوبز عام ١٩٢٥ *the Scopes trial of* احتدمت سلسلة من النقاشات داخل أمريكا حول شخصية الجنوب وعلاقته بالمجتمع الأمريكي الحديث ككل، وقد أثارت هذه المناقشات التزامًا جديدًا داخل هؤلاء الكتاب.

يمكن أن يكون رانسوم وتيت، بشكل خاص، قد أصبحا مناصرين للشعر الحداثي إلا أنهما سرعان ما أصبحا منتقدين لأمريكا الحديثة الرأسمالية، وأخذا يدافعان عن الجنوب بسبب اختلافه عن بقية الأمة. فقد كان الجنوب، كما زعما، لا يزال غير حديث تمامًا، وبإمكان المرء لأجل ذلك أن يجد داخله العناصر المترسبة لطريقة حياة بديلة، طريقة حياة أفضل من تلك المهيمنة داخل أمريكا الرأسمالية(٨). فكما لاحظ رانسوم في خطاب أرسله إلى تيت في منتصف العشرينيات: "إن معركتنا من أجل البقاء، وينبغي ألا تشن ضد الشماليين بقدر ما ينبغي لها أن تشن ضد أنصار الجنوب الجديد. إنني أرى بوضوح أنه لم تتم إعادة تشكيلكم وأنكم غير محدَّثين كأيٍّ منا، ما لم تكونوا أكثر كذلك"(٩). إن هذا الالتزام الجديد أفضى إلى سلسلة من المقالات والكتب عن الجنوب وأمريكا الحديثة، أعاد فيها هؤلاء النقاد فحص التاريخ الاجتماعي والثقافي لكل من إقليمهم المحلي والأمة الأمريكية(١٠). وعلى

(٨) انظر، على سبيل المثال:

John Crowe Ransom, 'The South-Old and New', Sewanee Review, 36 (April 1928), pp. 139-47.

(9) Ransom, Selected Letters, p. 166.

(١٠) انظر، على سبيل المثال:

Ransom, 'The South – old and New', 'The South Defends its Heritage', Harper's 159 (June 1929), pp. 353-66, Allen Tate, Stonewall Jackson: The Good Soldier (New York, 1928), Allen Tate, Jefferson Davis: His Rise and Fall (New York, 1929), and Robert Penn Warren, John Brown: The Making of a Martyr (New York, 1929).

امتداد هذا العمل ظلت السمة المتواترة هي النقـد المتنـامي للعلاقـة بـين الرأسمالية والحداثة، وهو النقد الذي بلغ أوجه بحلول عام ١٩٢٩. وبحلـول هذا الوقت، كانت الجماعة قد أصبحت تعتقد أن أية استجابة متساوقة ومنظمة نحو الجنوب الجديد تتطلب مجتمعًا محليًا نشطًا مـن المثقفـين الجنـوبيين، وكخطوة أولى في تشكيل مثل هذا المجتمع المحلي نظموا منتدى عن الجنوب أصبح معروفا بـ "سأتخذ موقفي: الجنوب والتراث الزراعي" ***I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*** وهو عنوان سبَّب شعورًا بالامتعاض بين المشاركين(١١). وعلى الرغم من الخلافات بين الأعضاء، فإن ما برز ربما بوصفه السمة المركزية لهذا المنتدى هو الوعي بـأن الحيـاة الثقافية غير قابلة للانفصال عن النظام الاقتصادي المحـدَّد داخـل مجتمـع معين. وكما أكد إعلان المبادئ بالفعل، فإن الثقافة نشاط مادي يتطور وفـق العلاقات الاقتصادية القائمة وكنتيجة لهذا فإنه لا يمكـن أن تتطـور "ثقافـة إنسانية بحق" من مجرَّد دافع طبيعي بشكل خالص، وإنما فقط وفق أسـلوب حياة كامل(١٢).

لقد كان اعتراض هؤلاء النقاد على المجتمع الرأسمالي الحديث لأنـه اعتمد على شكل محدَّد من التجريد الذي كان مكوِّنا ضروريًا لشكل الـسلعة. فالموضوعات (والبشر) كانوا مجرَّدين من سياقهم ومقيَّمين فقـط بوصـفهم سلعًا للشراء والبيع أو مستخدمين لينتجوا سلعًا أخرى. وقد أصبحت القيمـة الأساسية في الإنتاج هي الكفاءة والإنتاجية، ونتيجـة لـذلك فقـد أعـادت الرأسمالية على نحو جذري تنظيم العلاقات بين الاقتصاد والثقافـة، وبـين

(١١) لقد اعترض ألن تيت، على سبيل المثال، على أن هذا العنوان "يؤكِّد على مسألة الإقصاء ولـيس على فوائدها، إنه يشير إلى بيت معين لكنه يغفل أن يقول إنه كان منزل روح كان يمكنها أيـضا أن تحيا في مكان آخر وأن هذا البيت الكبير صنعته بالـصدفة الأيـدي" I'll Take My stand: The South and the Agrarian Tradition (Baton Rouge, 1980), p. 155.

(12) John Crowe Ransom, 'Statement of Principles', in I'll Take My Stand.

الإنسانية والطبيعة، وبين الأفراد أنفسهم. وتم الدفاع داخل هذا الموقف عن أن الثقافة أصبحت منفصلة عن الاقتصاديات. وبدلاً من أن تكون أسلوبًا كاملاً للحياة التي كانت مقيَّدة بقيد وثيق، ولا يقبل الانفصام، بالنشاط الاقتصادي تمت إعادة تعريف الثقافة بوصفها عالمًا بديلاً ***an alternative sphere***، وهو ما تمثل بوصفه إلهاء صريحًا أو تشتيتًا عن جوانب أخرى من الحياة. وعلى حين أصبحت الحياة الاقتصادية مرتبطة بالنشاط، صارت الحياة الثقافية مرتبطة بفراغ الوقت والسلبية، ومشغولة فقط باستهلاك السلع.

ووفق صياغة تيت، إبان مرحلة تالية مما أصبح معروفًا بالحركة الزراعية ***The Agrarian Movement***، توصل المجتمع إلى أن ينظر إلى كل من "كسب العيش" و"أسلوب الحياة" بوصفهما مسعيين مختلفين تمامًا، نتاجًا لذلك حُرِمت الثقافة من أي موقع حقيقي داخل مجمل أسلوب الحياة، بحيث أصبحت إضافة خالصة ***a mere addition*** أو تكملة ***a complement*** للحياة الاجتماعية والاقتصادية. لقد فقدت معناها وصارت مرئية بوصفها مجرَّد سلسلة أشكال أنيقة وتزيينية – عقيمة وبلا معنى وتافهة[١٣]. وهذا السبب هو ما حدا بتيت أن يقطع أنه بينما تطورت الرأسمالية، "أصبحت نيو إنجلند متحفًا"[١٤].

وبناءً عليه، فإن هؤلاء النقاد لم يروا الأدب والثقافة بوصفهما منفصلين عن الاقتصاديات والمجتمع. بل على العكس، لقد شدَّدوا على أن انبثاق الرأسمالية لم يحطِّم فقط الثقافة في أمريكا فعليا، بل إنه أيضًا من غير الممكن إصلاح الثقافة دونما إرساء مجموعة من العلاقات الاجتماعية والاقتصادية المختلفة اختلافًا جذريًا عن تلك العلاقات المهيمنة داخل أمريكا الحديثة.

---

(13) Allen Tate, 'A Traditionalist Looks at Liberalism', Southern Review, (Spring 1936), p. 740 .

(14) Allen Tate, 'Emily Dicknson', in Essays of Four Decades (London, 1970), p. 283 .

ولذلك السبب تم اقتراح المجتمع الزراعي بوصفه ذلك البديل، بيد أن رانسوم وآخرين كانوا حريصين على أن يؤكدوا أن الزراعة بذاتها لا تقدم حلاً. وإنما بوسعها فقط أن تقدم بديلاً إذا ما تم توظيف علاقات اقتصادية ما قبل رأسمالية، علاقات ليست مرتبطة باقتصاد السوق(١٥).

الأدب والنقد الاجتماعي

لقد كان أثناء هذه الحقبة التي أخذ رانسوم وتيت ووارين يطوّرون فيها هذا النقد لأمريكا الحديثة أن أخذوا أيضًا يصقلون نظريتهم الأدبية؛ ومن ثم يطوّرون النظريات والطرائق التي ستصبح معروفة بعد ذلك بالنقد الجديد. وقد تشكلت هذه النظريات والطرائق إلى حد كبير في تعارض مع مدخلين بديلين للأدب: النزعة الإنسانية الجديدة والماركسية الستالينية. ومع ذلك، فقد كانوا معارضين أيضا للتركيز على الفيلولوجيا، وتتبع المصادر، والسيرة الأدبية التي كانت مهيمنة آنذاك على مجال الأكاديمية. وبالنسبة لهؤلاء النقاد الثلاثة جميعًا فإن القيمة الأدبية لا يمكن أن يتم اختزالها إلى محتواها المنطقي. إذ من غير الممكن أن يتم تقييم الأدب ببساطة على أساس ما قد يتخذه من مواقف. وفعلاً فقد احتجوا بأن تلك الأشكال من النقد التي كانت تحكم على القيمة الأدبية بناءً على المحتوى لم تكن إلا أعراضًا فحسب لعقلانية وتجريدات المجتمع الحديث الذي أصبح فيه الأدب، مثل كل الأشكال الأخرى، مقيّمًا وفق "منفعته" *its utility*. وعلاوة على ذلك، فقد رأوا أن قيمة الأدب بشكل خاص تكمن في اختلافه عن، بل وحتى في تحديه لـ الخطابات العلمية والعقلانية(١٦). وعلى سبيل المثال، فإن رانسوم يجادل بأن الاختلاف

(15) John Crowe Ransom, 'The State and the Land', New Republic, 66 (February 1932), pp.8- 10.

(١٦) يمكن مطالعة هذا الوضع في كتب صدرت خلال منتصف الثلاثينيات. انظر:
John Crowe Ransom, The World's Body (New York, 1938) and Allen Tate, Reactionary Essays on Poetry and Ideas (New York, 1936).=

بين الخطابات الجمالية والعلمية يكمن في توجهاتها المختلفة إزاء العالم، وهو يحاول أن يوضّح هذه النقطة عبر التمييز بين العمل واللعب. فالعمل، فيما يزعم، يرى موضوعاته بلغة اقتصادية خالصة بحيث إنها تكون مقيمّة فقط وفق منفعتها، بينما في اللعب يكون الموضوع مرئيًا بلغة جمالية أساسًا، فاللعب يقيِّم الموضوع في كليته، بدلاً من أن يقيِّمه ببساطة بشكل مجرَّد من أجل سمة ما نافعة محدَّدة. وعلى حد صياغة رانسوم فإن "الأشكال الجمالية" تقنية للكبح *restraint*، وليست تقنية للكفاءة (*efficiency*).[١٧] فالأشكال الجمالية تتأمل موضوعاتها بطريقة غير متحيزة. وفي حقيقة الأمر فقد أكَّد النقاد الجنوبيون الجدد أيضًا على أن محاولة تقييم الأدب وفقًا لبياناته أو مواقفه قد نزعت إلى تجاهل السمات الشكلية للأدب، بل حتى في تلك الحالات التي لا تكون فيها هذه السمات متجاهلة يتم فصلها إما بوصفها إضافات تزيينية خالصة أو بوصفها معبِّرة عن البيان *the statement*: فهي ليست لها قيمة في ذاتها وإنما كانت دائمًا تابعة للمحتوى العقلي *the rational content*.

إن هذا الموقف لم يكن مقبولاً لكل من رانسوم وتيت ووارين، إلا أنهم كانوا حريصين أن يؤكِّدوا على أن موقفهم مجرَّد نزعة جمالية لذِّيَّة *an aesthetic hedonism* فللشكل الأدبي قيمته، فيما زعموا، إلا أن هذا لا يمكن مطابقته بكونه تزينيًا أو تعبيريًا بطبيعته. بل على العكس من ذلك، فقد رأوا، كما قد أوضح تمييز رانسوم بين البناء *structure* والنسيج *texture* فيما بعد، أن قيمة الشكل هي المدى الذي يعرض عليه نقد المحتوى العقلي.

وانظر أيضًا:

Robert Penn Warren and Cleanth Brooks, Understanding Poetry (New) York, 1960 and Understanding Fiction (New York, 1943).=

(17) John Crowe Ransom, 'Apoem Nearly Anon- Ymous: II The Poet and His Formal Tradition', American Review, I (September 1933), P. 446.

وبالنسبة لرانسوم فإن المحتوى العقلي يتم تعريفه بوصفه البناء الخاص بنص ما، في حين تمت رؤية النسيج بوصفه أنماط الصوت ***the patterns of sound*** التي هي مادية النص ***the materiatity of the text***. وبنبر وأسلبة هذه المادية، فيما يرى، لا يشتِّت النص الأدبي ببساطة الانتباه بعيدًا عن المحتوى العقلي بل يكون قد عمل على أن يقوِّض ذلك المحتوى. إذ يكون قد اختبر وتحدى شفافيته الظاهرة، وبذلك كشف تلك الجوانب من اللغة والخطاب التي تسعى الخطابات العقلية (مثل العلم) إلى أن تسيطر عليها وتقمعها(١٨).

إن هذا التحدي، فيما يُرى، كان أيضًا حاضرًا في التشديد الأدبي على الجوانب المجازية للغة وفي استخدام المجازات. أو على حد ما يصوغها رانسوم:

إن المجازات تلوي نظام التصريف ***accidence*** بعيدًا عن المسار المستقيم، كما لو كانت تفعل ذلك لتومئ إلى الانزلاقات المدهشة للعقلانية أسفل السطوح المنسابة للخطاب، داعية الانتباه الحسي ومُضعِّفة لاستبداد العلم على الحواس(١٩).

وبهذه الكيفية زُعم أن الأدب قد لفت الانتباه إلى حدود الخطاب العلمي، إلى تلك الجوانب من اللغة التي هدَّدت التماسك والتحكم العقليين والتي احتاجت لذلك السبب أن يتم قمعها بالخطاب العقلي. لكن الأدب بذلك لم يختلف فحسب عن الخطابات العلمية، بل إنه أيضا يطرح تحديًا أساسيًا على قيمها.

---

(18) John Crowe Ransom, The New Criticism (Norfolk,Conn.,1941). See also Ransom, The World's Body; Tate, Reactionary Essays; Warren and Brooks, Understanding Poetry and Understanding Fiction

(19) John Crowe Ransom, 'Poetry: Anote on ontology', American Review,3 (Spring 1937), p. 784.

وبما أن الأدب قد أظهر تحديه للعقلانية لا عبر بياناته ***its statements*** أو مواقفه، وإنما عبر شكله، فإن النقاد الجدد قد قدَّروا مصطلح "المفارقة" ***irony*** تقديرًا عظيمًا ورأوه بوصفه السمة المركزية للنصوص الأدبية. وإذا كان هؤلاء النقاد منتقدين لأولئك الذين رأوا الشكل الأدبي بوصفه ببساطة وسيلة نقل ***a vehicle*** للمحتوى العقلي للنص، فإنهم كانوا كذلك منتقدين تمامًا لأولئك الذين حاولوا أن يركزوا فقط على السمات الشكلية للغة. وبالفعل، كما حاجج وارين بالنسبة لشعر أرشيبالد ماكليش، فإن الشعراء الذين سعوا إلى أن يطهّروا عملهم من الأفكار والاهتمامات الاجتماعية قد لاقوا في الواقع نفس المعارضة والخيارات التي لاقاها أولئك الذين رأوا الأدب ببساطة بوصفه شكلاً من أشكال الدعاية. وعلاوة على ذلك فقد زعم وارين أن شعر ماكليش بسبب افتقاره للأفكار والاهتمامات الاجتماعية لم يستطع أن يطوِّر شكلاً متماسكًا ***a coherent form***، ولهذا السبب فإنه رفض دعوى ماكليش بأن "القصيدة لا ينبغي لها أن تعني، بل أن تكون"[٢٠]. وكما أكَّد أيضًا تيت فإن الشعراء لا ينبغي لهم أن يتخلصوا من الأفكار بل، على العكس، يجب أن يستخدموها "استخدامًا يولِّد المفارقة" ***ironically*** يجب أن يختبروها ويسائلوها عبر الشكل اللغوي[٢١]. وعلى أسس نظيرة كان النقاد الجدد أيضًا

---

(20) Robert Penn Warren, 'Twelve Poetst', American Review, 3 (May 1934), pp.212- 27.

(٢١) Tate, Reactionary Essays. وبالفعل، لقد كتب الشعراء الثلاثة مقالات انتقدت صراحة الشعر الذي كان يحاول إما الاعتماد على الأفكار المجرَّدة أو رفض الأفكار المجرَّدة، انظر: John Crowe Ransom, 'Poetry: A Note on Ontology' American Review, 2 (March 1934), pp. 172 – 200, Allen Tate, 'Three Types of Poetry' in Essays of Four Decades (Landon, 1970), and Robert Penn Warren, 'Pure and Impure Poetry'. Kenyon Review, 5 (Spring 1943), pp-228-54.

معارضين لما عرف لاحقًا بـ"بدعة العبارة الشارحة"[٢٢]. *the heresy of papaphrase* فقد زعموا أن معنى النص غير قابل للانفصال عن شكله اللغوي، ولذلك فمن غير الممكن أن يتم اختزاله إلى معنى بسيط قابل للاستخراج *a simple extractable meaning*. إن معنى النص هو كلية عناصره وعلاقاتها الداخلية، ولقد كان بهذا المعنى أن رأوا النصوص الأدبية بوصفها موضوعات "مكتفية ذاتيًا" *self – sufficicient* بل وحتى مستقلة *autonomous*. ومع ذلك فإنه أيضًا السبب في أنهم لا يرون هذه الموضوعات "المكتفية ذاتيًا" أو "المستقلة" كموضوعات ثابتة – فعلى الرغم من أنهم كانوا يقدّرون المعنى *meaning* والوحدة *unity*، فإنهم أيضًا أكّدوا على أن النص الأدبي لم يكن قط بنية مستقرة *a stable structure*. فعلاقاته الداخلية معقّدة جدًا إلى حد أنه بمعنى حرفي تمامًا سيرورة من الإنتاجية *a process of productivity*، ولذا فإنه من غير الممكن أن ينحل إلى معنى بسيط قابل لمعادلته بعبارة شارحة[٢٣].

وقد كان بهذا المعنى أن رأي النقاد الجدد أن النص الأدبي "عضوي" *organic* بطبيعته[٢٤]. فلا يمكن مطابقة الأدب بأي سمة أسلوبية معينة أو محتوى ما معين، وإنما بالطريقة التي تكون بها كل عناصر العمل مترابطة داخليًا *inter-related* . على سبيل المثال، فقد زُعم أن العلاقة بين العمل والشكل لا يمكن أن تكون علاقة ميكانيكية يوجد فيها الشكل ليعبّر عن المعنى، إذ لا يجوز أن تتم رؤية الشكل بوصفه شيئًا أو وعاءً *vessel* يحوي

---

(٢٢) لقد نحت هذا المصطلح كلينث بروكس، وقد كان صديقًا لرانسوم وتيت ووارين وعمل معهم كعضو في جماعة الهاربين وحركة الإصلاح الزراعي والنقد الجديد، وقد ارتبط هذا المصطلح بقوة بالنقد الجديد بوصفه أحد مبادئه المركزية.

(23) See Ransom, The World's Body; Reactionary Essays; and Warren and Brooks, Understanding Poetry and Understanding Fiction.

(٢٤) إن أوضح بيان لهذا الوضع في مقدمة وارين وبروكس لـ:
Understanding Poetry and understanding Fiction.

المعنى، وإنما بوصفه عملية ينتج عبرها المعنى. ومع ذلك فالصراع من أجل الوحدة التي كان النقاد الجدد يقدّرونها لم يكن مجرّد عملية شكلية تقنية. بل هو بدلاً من ذلك عملية أخلاقية بعمق **deeply moral** فالأدب، كما هو مطروح لديهم، لا يقدم حلولاً سهلة أو مجرّدة، وإنما يرصد المفارقات **paradoxes** والتناقضات. ولهذا السبب أكّد النقاد الجدد أنه لا يمكن أن يكون هناك شكل أدبي مثالي **ideal literary form** فكل نص يجب أن يصارع من أجل معنى وحدته وتماسكه الخاص.

وبالتالي فإن هؤلاء النقاد حين زعموا أن النص الأدبي كان أيقونيًا"[٢٥]، **iconic** لم يعنوا أنه ببساطة يشبه ما يحيل عليه وإنما أنه يعرض "موضوعًا مكتملاً، شكلا ذا ثلاثة أبعاد، إن جاز القول، بلغة تقنية موضوعًا مفردًا وفرديًا"[٢٦]. وعلى خلاف الخطابات العقلانية، التي يقال عن موضوعاتها إنها ترى بوصفها أمثلة لسمة أو خاصية ما مجرّدة، فإن الخطاب الجمالي يقال عنه إنه يعرض الموضوع في تعقيده وتفرده الكاملين، وهكذا يوفر إحساسا بالعالم لا تملكه ولا ترغب فيه الخطابات العلمية. ومع ذلك فهو لا يحقق هذا عبر التصورات العقلانية للمحاكاة، وإنما عبر شكله. إن شكل النص هو ما يوفر هذا الإحساس بالتعقيد والتفرد، ونتاج هذا هو أن النص يكون "أيقونيًا" تمامًا لأنه هو ما يعرضه، فهو ببساطة لا يحيل على تعقيد وفردية موضوع ما خارجي، بل إن شكله هو ذاته مثال على التعقيد والفردية. وبهذا المعنى، إذن، نفهم لمَ كان على ويمزات فيما بعد أن يربط

(٢٥) انظر، على سبيل المثال:

Ransom, The New Criticism (Norfolk, Conn., 1941), Allen Tate, 'Literature and Knowledge', Southern Review, 6 (Spring 1941), and Warren and Brooks, Understanding Poetry and Understanding Fiction

(26) John Crowe Ransom, 'Editorial Note: The Arts and the Philosophers', Kenyon Review, I (Spring 1939), P. 198.

النقد الجديد بمفهوم النص بوصفه "أيقونة لفظية" a verbal icon.[٢٧] ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن هؤلاء النقاد قد أنكروا أن للخطاب الجمالي بعدًا معرفيًا[٢٨]. بل على العكس من ذلك، فقد كانوا يتصورون أن الخطاب الجمالي شكل من المعرفة، لكنه شكل على خلاف بشكل جذري مع الخطابات العلمية والعقلية. وعلى نحو ما يصوغ تيت هذا، فإن الشعر "مجرَّد طريقة لمعرفة شيء ما: إذا كانت القصيدة إبداعًا حقيقيًا، فإنها نوع من المعرفة لم نمتلكه من قبل. فهي ليست معرفة "حول" شيء آخر، بل إن القصيدة هي اكتمال تلك المعرفة"[٢٩]. فالخطاب الجمالي يعطي معرفة بالعالم بواسطة التشديد على ذلك الذي يقمعه الخطاب العلمي، وبفعله لذلك فإنه يقدم نقدًا للعالم الحديث.

النقد الجديد والأكاديمية

في حين أن النقد الثقافي لرانسوم وتيت ووارين قد تطور في ظل انخراطهم في الحركة الزراعية وكان مرتبطًا ارتباطًا حميمًا مع نقدهم الاجتماعي والاقتصادي، فإنه كثيرًا ما زعم أن محاولتهم لإرساء النقد الحديث الجديد داخل الأكاديمية ما كانت تمثِّل افتقادًا للاهتمام بالنقد الاجتماعي والاقتصادي[٣٠]. إلا أنه يمكن رؤية هذا الاهتمام بالأكاديمية بشكل

---

(٢٧) لقد نحت هذا المصطلح و.ك. ويمزات في عنوان كتابه:

The Verbal I can: Studies in the Meaning of Poetry (New York, 1958.

وفي حين أن ويمزات لم يكن عضوًا في الجماعة الأصلية، فإن هذا الكتاب قدر له أن يكون واحداً من أشهر وأكثر نصوص النقد الجديد تأثيرًا، إذ أعاد تقديم الحركة لجمهور جديد.

(28) Robert Scholes, Semiotics and Inter –retation (New Haven, 1982), P. 23.

(29) Allen Tate, 'Narcissus as Narcissus', Virginia Quarterly Review. 14 (Winter 1938), P. 110 .

(٣٠) انظر، على سبيل المثال:

John Fekete, The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo – American Literary Theory From Eliot to Mcluhan (London, 1978).

مختلف. فبعيدًا عن كونه انقطاعًا عن انشغالاتهم الزراعية، فإنه يمكن أن يُرى ببساطة بوصفه تغيرًا في الاستراتيجية والتكتيكات. لقد أكَّد النقاد الجدد على أن الثقافة لا يمكن أن توجد بشكل مستقل عن العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ولقد أكَّدوا منذ بداية الحركة الزراعية على ضرورة شروط مؤسسية محدَّدة بحيث تمكِّن من إرساء جماعة المثقفين الجنوبيين. إذ كما حاجج تيت في ١٩٢٩، فما كانت هناك حاجة إليه هو:

١- تكوين مجتمع، أو أكاديميا من الرجعيين الجنوبيين الإيجابيين مؤلَّفة في البداية من مجموعتنا نحن.

٢- توسع هذه الأكاديميا في سنة أو سنتين إلى هذا الحجم: خمسة عشر عضوًا نشطًا – شعراء، نقادًا، مؤرخين، اقتصاديين – ممن يمكن أن يكونوا نشطين بقدر كافٍ دون أن يكونوا مكرَّسين من البداية للإثارة المباشرة.

٣- تحرير دستور فلسفي، تُصدره وتوقِّعه الأكاديميا، بحيث يكون قاعدة عمل للحركة. ويُفترض أن يكون طموحًا إلى أقصى درجة، كما يفترض أن يطرح، في ظل فكرتنا الموجِّهة، نسقًا اجتماعيًا وفلسفيًا وأدبيًا واقتصاديًا ودينيًا مكتملاً. وسيعتمد هذا لا محالة على تراثنا، إلا أن هذا التراث يفترض أن يُقيَّم لا بناءً على ما أداه فعلاً، وإنما بناء على كماله الممكن. ويجب علينا فلسفيًا أن نمضي إلى آخر الشوط مع رد الفعل، وأن نؤسِّس حركتنا بقدر أقل على الجنوب القديم الفعلي مما هو على نموذجه الأولي *its prototype* – المخطَّط التاريخي الاجتماعي والديني لأوروبا. إذ يجب أن نكون الأوروبيين الأخيرين – حيث لم يعد هناك أوروبيون في أوروبا في الوقت الراهن.

٤- لن تكون الأكاديميا نظامًا سريًا: إن كل أوراق اللعب ستكون على المنضدة. لكن مع ذلك ينبغي لنا أن نكون كتومين في تكتيكاتنا، وأن نخطط الحملة من أجل بلوغ أقصى تأثير. كما ينبغي أن تكون كتاباتنا كلها موقعة بـ "جون دو، من *John Doe, of the*"، كاسم مستعار أو بأي اسم مستعار آخر.

٥- ينبغي أن يتم الاهتمام بالنشر المنظَّم. ربما جريدة لطرح المبادئ على المستوى الأدنى، ثم جريدة أسبوعية لنشر الفلسفة على الجماهير *the passing show* وثالثًا مجلة فصلية مخصَّصة كلية للمبادئ. إن هذا مخطط عريض، لكن يجب الالتزام به بثبات. ويجب أن نفعل أفضل ما نستطيع بما ننجزه[٣١]. مع ذلك، فإن هذه الشروط لم تتحقق قط، وبحلول منتصف الثلاثينيات أخذ الجنوب يفقد سحره بالنسبة إليهم.

لقد ظلوا حتى ذلك الوقت يرون الإقليم بوصفه إقليمًا واحدًا ظل يحوي العناصر المتبقية لطريقة بديلة من الحياة، لكنهم كانوا محبطين بإخفاقه في أن يدعِّمهم كمثقفين، وهو الإحباط الذي بلغ ذروته في ١٩٣٧، حين عُرض على رانسوم منصب في كلية كينيون، وهو عرض رفضت المؤسسة الجنوبية لجامعة فندربلت أن تتقبله. لقد أثبتت الحركة من فندربلت أنها ذات مزايا. وقد منح رانسوم فرصة أن يحرِّر جريدة جديدة، هي الكينيون ريفيو، وقد بدأت هذه الجريدة مع السوزرن ريفيو، التي كان يحرِّرها روبرت بن وارين مع كلينث بروكس منذ ١٩٣٦، في أن تحقق بعض الشروط التي اعتبرتها الجماعة ضرورية لتكوين مجتمع محلي من المثقفين النقديين. وبالفعل فقد أعلن تيت هذا صراحة في مقال نشر في السوزرن ريفيو في ١٩٣٦، وهو مقال بعنوان "وظيفة المراجعة النقدية"[٣٢].

---

(31) Thomas D. Young and John Tyree Fain, eds., The Literary Correspondence of Donald Davidson and Allen Tate (A thens, Ga., 1974), pp. 229-30.

(32) Allen Tate, 'The Function of the Critical Review', Southern Review, I (Winter 1936), pp. 596-611.

ثمة عمليات أخرى في الثلاثينيات صاغت أيضًا تغيرات الجماعة على مستوى التكتيك. ففي ١٩٣٧ نشر رانسوم "النقد، شركة" *Criticism, Inc*. وهو المقال الذي أقر الأزمة النامية حول تدريس الإنجليزية في أمريكا والذي اقترح النقد الجديد كحل لتلك الأزمة(٣٣). وبالفعل فقد كتب في ١٩٣٨ إلى تيت حول لقاء رابطة اللغة الحديثة الذي كان عائدًا منه لتوه. فكما علّق رانسوم:

إن الأساتذة في ارتباك فظيع، فهم يحاولون أن يصلحوا أنفسهم وهناك ضربة كبيرة ممكنة لمجموعة صغيرة تعرف ما تريد بإعطائها الأفكار والتعريف وتعريفها بالطريق(٣٤).

وفعلاً فقد كان رانسوم واضحًا تمامًا بخصوص الإمكانيات التي طرحتها هذه الأزمة عليهم كمثقفين. هل سنكون سادة الحرب الصينية المستقلين، أم أننا سندخل الحكومة ونسيِّرها؟ إنه سؤال آخر عن الاستراتيجية. فثمة روح ثورية ملائمة إلى حد كبير جدًا لدى رابطة اللغة الحديثة بحيث إنه يوجد بالفعل شيء ما يستحق أن يكتب بحروف كبيرة"(٣٥).

إن التحول إلى الأكاديميا لم يكن بحكم ذلك توقفًا عن الاهتمامات التي أسَّست الحركة الزراعية، وإنما طريقة بديلة لترويج اهتماماتهم ولإرساء الدعم للتغيير الاجتماعي.

إن الأزمة التي واجهت تدريس الإنجليزية في منتصف الثلاثينيات تحتاج أن يتم فهمها بوصفها نتاج التوترات المتجذرة بعمق التي تعود إلى نشأة الدراسات الأدبية داخل الأكاديميا الأمريكية.

---

(33) John Crowe Ransom, 'Critcism, Inc.' Virginia Quarterly Review, 13 (Autumn 1937), pp. 586-602.

(34)Ransom, Selected Letters, P. 236.

(35) Ibid.

إذ كما أوضح جيرالد جراف، فإن الدراسات الأدبيـة أرسـت نفسها كمجال معرفي أكاديمي فقط خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر كجزء من عملية أوسع لإنشاء التخصصية *professionalization* التي أصـبحت بموجبها " الكلية" القديمة "الجامعة" الجديدة(٣٦). وعلاوة علـى ذلـك، فـإن الدراسات الأدبية، حين نشأت كمجال معرفي، لم تكن محدَّدة بنفس الطـرق المحدَّدة بها تلك الدراسات الآن. وفي حقيقة الأمر، وكما حاجج جراف، فإن "تخصص الدراسات الأدبية" كان مؤسَّسًا قبل أن يبدأ على أن يعتبـر الأدب موضوع دراسته(٣٧). وبدلاً من التركيز على أسـئلة الجماليـات والتحليـل النصي، فإن التخصص قد حدَّد نفسه كمجال معرفي عبـر تركيـزه علـى "البحث العلمي" والدراسة الفيلولوجية للغة. وقد كان الأدب، في هذه الحقبـة، مستخدَمًا لتوثيق التغيرات في اللغة.

ومع ذلك، فإن هذا النموذج من الدراسة الأدبية لم يمـضِ دون تحـدٍّ، وقد تم طرح نموذج بديل من قبل أشخاص يشير إليهم جراف بـ"العموميـون" *the generalists*. لقد جادل العموميون بأن دراسة الأدب لا ينبغي أن تكون قاصرة على النزعات التخصصية الضيقة للفيلولوجيين، بحيث إنه ينبغي لها أن تكون مهتمة بالقيم وليس بالوقائع. وبالنسبة للعموميين فقـد كـان الأدب عبارة عن "قوة أخلاقية وروحية ومستودعًا "للأفكار العامة" التي من الممكن تطبيقها بشكل مباشر على قواعد سلوك الحياة ولتحسين الثقافة القوميـة"(٣٨). وعلى الرغم من ذلك، فإن حتى هؤلاء النقاد لم يكونوا معنيـين بالجماليـات أو بقضايا الشكل الأدبي.

(36) Gearld Graff, Professing Literature: An Institutional History (Chicago, 1987), P. 55.

(37) Gerald Graff and Michael Warner, 'Introduction' in Gerald Graff and Michael Warner, eds., The Origins of Literary Study: A Documentary History (London, 1989), p.5.

(38) Ibid., p.6.

فمنذ بدايته إذن وتخصص الدراسة الأدبية متشبث بالصراع والأزمة. فقد واجه مشكل مصالحة النزعة التقليدية للثقافة الليبرالية من جهة أولى بالإضافة إلى معايير النزعة العلمانية المتخصصة من جهة أخرى. إن النزعة العلمية ذاتها الخاصة بالفيلولوجيين بينما قد مكنتهم من إرساء أوراق اعتمادهم كمتخصصين داخل الأكاديميا، فإنها في الواقع قد منعتهم من صنع الدعاوى الإنسانية التي كان من الممكن لها أن تبرّر دراسة الأدب خارج نطاق الأكاديميا. وقد أخذ المشكل يزداد حدة كلما توسعت الجامعات من أواخر القرن التاسع عشر ووصولاً إلى القرن العشرين. فلم يكن إلا شيء واحد للفيلولوجيين لكيما يدافعوا عن تخصصهم في الوقت الذي كان فيه عدد الملتحقين بالجامعة صغيرًا نسبيًا وهو "الاعتراض بأن التعليم الجماهيري ليس من عملهم"، لكن "كلما أخذت الجامعات في الاتساع بدت مثل هذه الإنكارات غير مسئولة"(٣٩). فقد تطلبت الحركة نحو التعليم الجماهيري من الدارسين أن يسائلوا ممارساتهم وأن يجدوا سبيلاً لتبرير نشاطاتهم بلغة اجتماعية وليس بلغة تقنية بشكل صارم. وحقًا، فمع الكساد العظيم في الثلاثينيات، اكتسى هذا المطلب باستمرار مظهر الحاجة الماسة بشكل أشد. لكن للأسف فمثل هذا التبرير كان صعبًا بالنسبة للتخصص أن ينتجه. فدعواه للتخصصية كانت مؤسَّسة على التفريق بين البحث والنقد بحيث كان الأول محدَّدًا بوصفه البحث العلمي الموضوعي لـ "الوقائع القابلة للتصديق" *certifiable facts* والثاني منبوذًا ببساطة بوصفه مسألة "انطباعات ذاتية". إذ مع نهاية الحرب العالمية الأولى، حاول بعض الباحثين أن يراجعوا هذا التقييم للنقد، وقد جادلوا بأنه ليس النقد في حد ذاته هو المشكل وإنما النقد الذي لم يكن مزوَّدًا بأرضية عمل سكولائية. مع ذلك فكما يوضح جراف:

---

(39) Graff, Professing Literature, P. 144.

إن هذه التنازلات كانت جوفاء مادام معظم الدارسين ما زالوا مقتنعين بالنقد كمسألة انطباعات ذاتية في مواجهة وقائع قابلة للتصديق. وما دام ذلك الزعم قد ساد فلم تكن هناك إلا فرصة ضئيلة في أن يكون بمقدور النقد أن يصبح مقبولاً كجزء من الاهتمامات الضرورية لطالب الأدب(٤٠).

إن هذا التمييز جعل من المستحيل عمليا لهذا المجال المعرفي أن يدمج مناقشة القيم الثقافية داخل ذاته. فقد عارض تراكم المعلومات التاريخية من جهة أولى بتأويل النصوص من جهة ثانية، وهكذا منع أية محاولة لربط هذه النشاطات بطريقة دالة أو مقنعة.

وهنا يوجد التمييز ذاته الذي هاجمه النقد الجديد في محاولته أن يرسي نفسه داخل الأكاديميا. فكما جادل تيت، على سبيل المثال، في "الآنسة إميلي والببليوجرافي": "إن النهج التاريخي لن يسمح لنا أن نطوّر أداة نقدية للتعامل مع الأعمال الأدبية كموضوعات قائمة، إذ نراها بوصفها جواهر فيما وراء أنفسها. فالعمل على المستوى التاريخي يعبّر عن مكانه وزمانه، أو عن شخصية المؤلِّف، لكن حين يمضي الدارس أبعد من ذلك ويقول أي شيء حول العمل، فإنه يعبّر عن نفسه. فالتعبيرية هنا عاطفة ***a sentiment***، تمنعنا من أن نفكّر وتسمح لنا أن نشعر كما يحلو لنا"(٤١).

---

(40) Ibid., p. 137.

(41) Allen Tate, 'Miss Emilyand the Bibliographer' in Essays of Four Decades, pp. 146 - 7.

ويمكن أيضا العثور على مواقف مشابهة لدى رانسوم في:

The World's Body and The New Criticism, and Tate, Reactionary Essays.

مع ذلك فإن هذا مذكور بشكل أكثر وضوحًا ومباشرة لدى روبرت بن وارين وكلينث بروكس في:

The Reading of Modern Poetry' American Review, 8 (February 1937), pp. 435-49, and Warren and Brooks, Understanding Poetry and Understanding Fiction .

وكنتيجة لذلك فقد جادل تيت بأنه بالتركيز على النص كبناء لغوي من الممكن التغلب على مشكل الذاتية. فإذا كان من الممكن رؤية اللغة بوصفها وسيطًا جماهيريًا يحدّد معًا كلاً من إنتاج واستهلاك النصوص، فحينئذٍ من الممكن أن يصبح تحليل الأشكال اللغوية ليس فقط مسألة انطباعات ذاتية، بل وسيلة لتقييم فعالية ودلالة قراءات محدَّدة.

ونتيجة ذلك هو أن اهتمام النقاد الجدد بـ "موضوعية" النص كان طريقة للتغلب على تمييز الفيلولوجيين بين موضوعية الخلفية التاريخية وذاتية تحليل الناقد(٤٢). وبالفعل فإنه قد مضى إلى ما هو أبعد من ذلك وسمح للنقاد الجدد أن يقلبوا التمييز كلية. فلم يكن النص هو الذي لا معنى له، إلا بوصفه تعبيرًا شفافًا عن خلفيته، على نحو ما جادلوا، بل على النقيض من ذلك لقد كانت الخلفية هي التي لا معنى لها (بالنسبة للدراسات الأدبية) إلا بقدر ما تزوِّد عمليات الإنتاج الأدبي بالمعلومات. لقد مكَّن تحديد عملية الإنتاج الأدبي بوصفها عملية لغوية تيت والآخرين من أن يحدِّدوا أساسًا للتقييم والحكم الجماليين وهو ما بوسعه أيضًا أن يُرسي أوراق اعتماد النقد كمجال معرفي متخصص. وبسبب ذلك فقد كان النقاد الجدد قادرين على أن يجزموا بأن الاستجابات لا تحتاج أن تكون مسألة "انطباعات ذاتية"، بل بإمكانها أن تكون جماهيرية واجتماعية بشكل كامل. فلو كانت الاستجابات محدَّدة بناءً على عملية لغوية هي معًا جماهيرية واجتماعية، فإنه من الممكن لمثل هذه الاستجابات أن تكون منتَجة ومقيَّمة من خلال نهج معين منضبط.

---

(٤٢) في حقيقة الأمر، يمكن التعرف على هذا الموقف في الكتابات المبكرة لكل من رانسوم وتيت. انظر:

Ransom, 'A poem Nearly Anonymous: II The Poet and His Formal Tradition' and Tate, 'Emily Dickinson '.

وقد كان بهذا المعنى أن اعتراض النقاد الجدد على المقاربات التي سينعتها و. ك ويمزات بعد ذلك بـ "المغالطة القصدية" ***the intentional fallacy*** و"المغالطة التأثرية" ***the affective fallacy***[٤٣]. وبالنسبة لرانسوم، وتيت، ووارين فينبغي أن تكون الأشكال اللغوية هي موضوع الدراسة، وينبغي أن يتم تعريفها بوصفها العملية التي ينتج عبرها معنى النص. ومن ثم فقد اعترضوا على تلك المقاربات التي كانت ترى المعنى بوصفه نتاج القصد التأليفي لأنهم زعموا أنه على كل المؤلفين أن يتعاملوا مع وسيط اللغة الجماهيري وأن معنى النص، نتاج هذا، سيتجاوز أخيرًا سيطرتهم عليه أثناء عملية الكتابة. إذ لا يمكن بالنسبة للنقاد الجدد أن تكون النصوص أشكالاً شفافة شفافية خالصة يعبّر عبرها المؤلفون عن أنفسهم، بل يجب دائمًا أن تكون موضوعات لغوية أكثر تعقيدًا تجاوز بل وحتى تناقض إنتاجيتها وتجسدها مقاصد مؤلفيها[٤٤].

إن هذا الاهتمام بتجسد وإنتاجية النص قاد النقاد الجدد إلى أن يتحدّوا أولئك الذين كانوا يرون المعنى بوصفه ببساطة مسألة خاصة بمستجيب فردي ذاتي. إذ بالنسبة لرانسوم، وتيت، ووارين، بينما يمكن للاستجابات الذاتية للنصوص أن تكون متأثرة بسلسلة من العوامل الاجتماعية والثقافية، فإنه لا يمكن لمعنى النص ببساطة أن يكون مقلّصًا إلى استجابات ذاتية. مرة أخرى، لقد أكّدوا على أن اللغة كانت وسيطًا جماهيريًا وأن معنى النص بحكم

---

(٤٣) انظر: Wimsatt, The Verbal Icon.

ومع ذلك، فإن هذا الموقف معبّر عنه بشكل أكثر وضوحًا لدى وارين في:

The Reading of Modern Poetry

ولدى وارين وبروكس في:

Understanding Fiction and Understanding Poetry .

(٤٤) يمكن أيضاً التعرف على مواقف مشابهة لدى جون كرو رانسوم في:

'Shakespear at Sonnets' Southern Review, 3 (Winter 1938), pp- 531-41, and Allen Tate, 'Narcissus as Narcissus', Southern Review, 6 (Spring 1941), PP. 108-22 .

ذلك كان معًا موضوعيًا واجتماعيًا. فمن الممكن أن يكون هذا المعنى معقدًا تعقيدًا لا نهائيًا ولذا في النهاية غير محدَّد *indeterminate*، لكن لذلك السبب نفسه فإنه لم يتجاوز فقط مقاصد مؤلفه بل أيضًا استجابات قرائه. ولذا يقال عن المغالطة القصدية والمغالطة التأثرية كليهما إنهما اختزاليتان، وإنهما تتجاهلان التجسد الموضوعي للنص بوصفه موضوعًا لغويًا.

وكما رأينا فلم يكن مقصودًا بهذا التركيز على النصيَّة أن يُحدَّد النقد بوصفه نمطًا من نزعة شكلية لا اجتماعية يفسِّر فيها النقاد النصوص دونما إحالة على الاهتمامات الاجتماعية أو الثقافية. بل على النقيض من ذلك فإن النقاد الجدد قد أملوا بإرسائهم النقد الجديد كنموذج مهيمن للدراسة الأدبية داخل الأكاديميا أن يبذروا انتقادهم لأمريكا الحديثة، وهو انتقاد كان مغروسًا بشكل جذري في نظريتهم الأدبية.

لقد كانت الفعاليات التي أرست دعائم النقد الجديد داخل الأكاديميا متنوعة. فجرائد من قبيل السوزرن ريفيو والكينيون ريفيو ساعدت في أن تنمّي مجتمعًا محليًا من المثقفين وأن تروّج النقد الجديد كحركة، في حين أن منتخبات المقالات المؤلفة من مواد كانوا قد نشروها في أوائل الثلاثينيات قد مكّنتهم من التعرف على تماسك مقاربتهم[٤٥]. كما أنهم أيضًا ألقوا بحوثًا في لقاءات رابطة اللغة الحديثة التي دافعت عن قضية مقاربتهم ودلّلت على تطبيقها[٤٦]. ومع ذلك فربما كان الحدث الأكثر أهمية وتأثيرًا هو نشر كلينث

---

(٤٥) انظر، على سبيل المثال:

Ransom, The World's Body and Tate, Reactionary Essays.

(٤٦) انظر، على سبيل المثال:

Allen Tate, 'Modern Poets and Conventions' and Robert Penn Warren and Cleanth Brooks, 'The Reading of Modern Poetry'.

وكلا المقالين تم إلقاؤهما أصلاً كورقتين في مؤتمر رابطة اللغة الحديثة the Modern Language Association: عام ١٩٣٦ قبل أن يتم نشرهما في the American Review, 8 February 1937.

بروكس وروبرت بن وارين كتابيهما فهم الشعر في ١٩٣٨(٤٧). فلقد قُدِّر لفهم الشعر أن يصبح الأول في سلسلة من الكتب التعريفية التي لم توضح أفكـار النقد الجديد فحسب، بل أيضًا قدَّمت ممارسة واضحة يمكـن عبرهـا لهـذا الطراز من التحليل أن يتم تطبيقه على تدريس الإنجليزية.

وأخيرًا، ففي نهاية الأربعينيات نشرت كـل مـن الـسوزرن ريفيـو والكينيون ريفيو بالاشتراك معًا ندوة عن دراسة الأدب داخل الأكاديميا تـم فيها الدفاع عن أن الدراسات الأدبية ينبغي أن تكون مشغولة بتحليل السمات الشكلية للنصوص الأدبية، وأن النظرية الأدبية ينبغي أيضا أن تصبح نشاطًا مستقلاً داخل أقسام اللغة الإنجليزية، بحيث إنه لم يكن ضروريًا فحـسب أن تُدرَّس النصوص الأدبية وفقاً لسماتها الشكلية، بل إنه أيضا كان ضروريًا أن تُدرَّس الأشكال التكوينية للنشاط الأدبـي علـى مـستوى أكثـر عموميـة وتجريدًا(٤٨).

إن نجاح هذه النشاطات المتنوعة قد غيَّـرت الأكاديميـا الأمريكيـة وأرست الأساس للنقد المعاصر، إلا أنه لم يغير فحسب كيف كـان يُـدرَّس الأدب بل أيضًا أي أدب الذي تتم دراسته، مراجعًا ومحوِّلاً النماذج الأدبيـة العليا ***the literary canon*** بكيفيات جذرية. ولعل الأكثر أهمية هو أنه قـدَّم الحداثي داخل الأكاديميا وأعاد كتابة التاريخ الأدبي وهو يتشكَّل. مما غيـر مكانة كوكبة كاملة من الكتَّاب. فبعضهم فقد الحظوة بينما أصبح بعض آخر، مثل هنري جيمس، مقدَّسًا وبمنزلة من الرفعة لم يَحظَ بهـا مـن قبـل(٤٩).

---

(47) Warren and Brooks, Understanding Poetry .

(٤٨) ظهر "الأدب والأساتذة" Literature and the Professors في:
the Southern Review,6 (Summer 1940) and the Kenyon Review, 2 (Summer 1940).

(٤٩) وبالفعل، فإن الكينيون ريفيو حتى قد خصصت محـورًا لإعـادة تقيـيم جـيمس ككاتـب
(Kenyon Review, 5 (Autumn 1943).

وبالفعل فإن منشورات النقاد الجدد قد وجَّهت صراحة قضية الأدب الحديث، مدافعةً عن أشكاله بوصفها استجابة للسياق الاجتماعي والثقافي لأمريكا الحديثة؛ وبذلك فإنها كانت تدلِّل على أنه على الرغم من عدم استخدام الأدب الحديث لأي من الأشكال التقليدية، فإنه قد ظل تقليديًا في قيمه – بشكل أكثر تحديدًا معارضته للنزعة العقلانية للمجتمع الحديث.

النقد الجديد وانتقاد الجماليات الخالصة

ها هنا تحديدًا تصبح مشكلات النقد الجديد واضحة. فنظرية "الأدب" التي أنتجها هؤلاء النقاد كانت في الواقع دعوى حول ما يُشكِّل الأدب "الحقيقي" *real literature* أي أنها لم تناقش الأدب ذاته (أيًا ما كان)، بل بدلاً من ذلك فضَّلت تعريفًا واحدًا معينًا على ما عداه من تعريفات. بمعنى واحد، بالطبع، كان النقاد الجدد واعين جيدًا بهذا لكنهم بمعنى آخر كانوا أيضًا مُلزَمين أن يقمعوا تضميناته بالنسبة لهم ولآخرين. فمصطلح "الأدب" (حتى وهو مستخدم بمعناه الأكثر تخصصًا وليس ببساطة وهو يشير إلى الكتابة عامة) كان مستخدمًا بطرائق عديدة ذات معاني عديدة مختلفة. وبتحديده بطريقة معينة سعى النقاد الجدد ضمنيًا بل وصراحة أن يزيحوا بل حتى أن يُقصوا معاني معينة. وبفعلهم ذلك فإنهم لم يُقصوا فحسب أشكالاً معينة من الكتابة كانت مرئية حتى هذه اللحظة بوصفها أدبًا، بل ما هو أكثر ارتباطًا بالموضوع من ذلك أنهم أقصوا أشكالاً معينة من القراءة. فلم يكن السؤال ببساطة سؤالاً عن أية نصوص بوسعها فعلاً أن تكون محدَّدة بوصفها "أدبية"، بل أيضًا عن أية أنماط من القراءة بوسعها أن تكون محدَّدة بوصفها "أدبية". فكما سبق ورأينا، فإن قراءات النص الأدبي" التي تركِّز على محتواه كانت تعد غير ملائمة، ومن ثم فإن القضية كانت تدور بدرجة أقل حول النص نفسه وبدرجة أكبر حول الطراز الشرعي لامتلاكه.

لقد صاغ هذه النقطة عالم اجتماع الثقافة الفرنسي بيير بورديو في سياق مختلف. فكما يجادل بورديو:

إذا كان العمل الفني هو حقًا، كما يقول بانوفسكي، ذلك الذي "يتطلب أن تتم معايشته جماليًا"، وإذا ما كان يمكن لأي موضوع، طبيعي أو صناعي، أن يُدرك جماليًا، فكيف يمكن للمرء أن يتخطى النتيجة القائلة إن القصد الجمالي للناظر هو ما "يصنع" العمل الفني...، إنها وجهة النظر الجمالية هي ما يبدع الموضوع الجمالي(٥٠).

حقًا، إن تعريف النقاد الجدد للدراسة الأدبية يطابق ما يحيل عليه بورديو على أنه "الاستعداد الجمالي" ***the aesthetic disposition*** أو "التحديق الصافي" ***the pure gaze***. إن هذا الطراز من الإدراك الحسي مستغرَق في الاهتمام بالشكل على حساب الوظيفة، ويفضّل التأمل غير المتحيز على الاستخدام أو المنفعة. ومع ذلك، كما يوضّح بورديو، فإن هذا الطراز من الإدراك ليس، كما هو مفترض على نطاق واسع، كليًا ***universal*** أو مجرَّدًا من التاريخ. بل على نقيض ذلك، إنه محدَّد بالشروط الاجتماعية الخاصة بجماعات محدَّدة في لحظات تاريخية محدَّدة. فكما يقول بورديو:

يكفي ملاحظة أن اعتراضات الطموح الشكلي على كل أنماط إضفاء البعد التاريخي ***histiricization*** ترتكز على عدم الوعي بشروط إمكانها الاجتماعي. ويصدق الشيء ذاته على أية جمالية فلسفية تسجّل هذا الطموح وتصادق عليه. فما هو منسي في كلتا الحالتين هو السيرورة التاريخية التي تصبح عبرها الشروط الاجتماعية للحرية مؤسَّسة من "محدِّدات خارجية"، أي سيرورة تأسيس حقل الإنتاج المستقل نسبيًا ومعه عالم الجماليات الخالصة أو الفكر الخالص الذي يجعل وجوده ممكنًا(٥١).

---

(50) Pierre Bourdieu, 'The Aristocracy of Culture', in Richard Collins et al., eds., Media, Culture and Society: A Reader (London, 1986), p. 173.

(51) Pierre Bourdieu, 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetics' in The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature (New York, 1993), 266.

وبالنسبة لبورديو، فإن التحديق الصافي مرتبط ارتباطًا مباشرًا بالموقف الاقتصادي للجماعات الاجتماعية المهيمنة. فهو مؤسَّس على رفض للمتع "البسيطة" أو "الطبيعية"، التي هي ذاتها نتاج لـ "مسافة ما بعيدًا عن الضرورة". فالقدرة على رفع قيمة الشكل على الوظيفة أو على الانخراط في ممارسات ليس لها غرض وظيفي، تعتمد على "خبرة بالعالم متحررة من الحاجة"[٥٢]. وهو ما يعني أن تأمل الفن تأملاً غير منحاز يعتمد على وضعية من الامتياز الاجتماعي والمادي، إلا أنه ينزع إلى أن يتناسى هذه الحقيقة وأن يعرض نفسه بدلاً من ذلك كما لو كان مجرَّد ميل طبيعي فحسب.

إن هذا الطراز من الإدراك لا يتناسى فقط هذه الشروط التاريخية، بل إنه يعمل أيضًا على أن يعزِّز شرعية الجماعات المهيمنة. فرفضه للوظيفة لصالح الشكل هو أيضًا على نحو ضمني وعلى نحو صريح رفض لأذواق تلك الجماعات الاجتماعية التي لا تشارك وضعية التميز المادي. إذ على حد صياغة بورديو، فإن التحديق الصافي يعلن "سيادته على أولئك الذين، لأنهم لا يستطيعون أن يعلنوا الاحتقار ذاته لـ... الترف المجاني والاستهلاك الصارخ، يبقون محكومين باهتمامات عادية واحتياجات ماسة"[٥٣].

ولهذا السبب فإن الجماليات كثيرًا جدًا ما تقيم التمييز بين المتع السهلة الواضحة ذاتيًا والشفافة التي يفترض أن الثقافة الشائعة تطرحها وبين العمليات الفعَّالة المعقَّدة والصعبة التي تكون مرتبطة باستهلاك الثقافة العليا. وهو أيضا السبب في أنه يمكن للجماليات أن تُرى بوصفها "نوعًا من العدوان (أو) التعدي المهين" على ثقافة الطبقات الخاضعة. ومع ذلك، فإن ما يجده بورديو مقلقا للغاية هو أنه في حين أن هذه التمايزات الثقافية هي الأكثر

(52) Bourdieu, 'The Aristocracy of Culture',P-190.

(53) Ibid., p. 191.

تصنيفًا لكل الفروق الاجتماعية فإنها تملك أيضًا "امتياز الظهور بمظهر أنها الأكثر طبيعية"(٥٤).

ولأجل هذه الأسباب واجه النقاد الجدد مشكلات حادة لم يستطيعوا في النهاية قط أن يحلوها أو حتى أن يُقروها. فمن الناحية الأولى لم يستطع تعريفهم للأدب أن يحظى بالمكانة الكلية التي زعموها له. فمحاولتهم تعريف الأدب هي حالة صريحة حيث أية فحاوى يفترض فيها أنها ماهية ***an essence*** هي في الواقع معيار ***a norm*** : أي أنه في حين أن النقاد الجدد زعموا أنهم يعرِّفون ماهية الأدب، فإنهم كانوا فعليًا ببساطة يحاولون أن يفرضوا تعريفًا واحدًا محدَّدًا بوصفه التعريف. وبالتالي، فإن دعاواهم لم تكن حول ما يُشكل "الأدب"، بل حول ما الذي "فعليًا" ***really*** يُشكِّل "الأدب"، أو لنصغها بعد صياغة أخرى، ما الذي يُشكل الأدب "الحقيقي" ***real literature*** مع ذلك، كما يوضّح بورديو، فإن كلمة "الحقيقي" ***real*** تقابل ضمنيًا الحالة موضع النظر بكل الحالات الأخرى التي في نفس الفئة التصنيفية، التي عزا إليها متكلمون آخرون، وإن يكن ذلك بشكل غير ملائم (أي بطريقة ليست "فعليًا" ***really*** مبرَّرة) نفس المحمول ***the same predicate*** وهو محمول، مثل كل دعاوى الكلية، قوى جدًا رمزيًا(٥٥).

بعبارة أخرى، لقد كان النقاد الجدد يحاولون أن يُرسوا تفوق التحديق الصافي على طرز أخرى من التملك الثقافي ***cultural appropriation***، ليقدّموا "التأمل غير المتحيز" ***disinterested contemplation*** بوصفه السبيل المشروع والمفوَّض لاستهلاك النصوص الثقافية.

وفعلاً، كما أوضح بورديو، فإنه لهذا السبب ظل مصطلح الأدب غير مستقر وغير محدَّد بشكل متأصل: إنه قاصر عن تعريف غير متنازع عليه:

(54) Ibid., P. 192.

(55) Bourdieu, 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetics', P. 263.

لأنها (أي المقولات التصنيفية) منقوشة في اللغة العادية ومستخدمة بشكل عام استخدامًا مجاوزًا للمجال الجمالي، فإن هذه المقولات التصنيفية كالذوق (مثل مصطلح الأدب) التي هي متداولة لكل المتكلمين للغة مشتركة تتيح شكلاً جليًا من التواصل. لكن على الرغم من ذلك، فمثل هذه المصطلحات دائمًا ما تكون موسومة، حتى وهي مستخدمة من قبل المتخصصين بإبهام ومرونة بالغين ممًا يجعلها (مرة أخرى كما لاحظ فيتجنشتين) مقاومة كلية للتعريف الماهوي ***essentialist definition*** ولعل هذا لأن الاستخدام الذي يكون مؤلفًا من هذه المصطلحات والمعنى الممنوح لها يعتمد على وجهات النظر المحدَّدة القائمة تاريخيًا واجتماعيًا بالنسبة لمستخدميها – وهي وجهات نظر غير قابلة في الغالب تمامًا للمصالحة بينها بشكل تام(٥٦).

ونتيجة ذلك أن مشروع النقاد الجدد كان مقدَّرًا له الفشل بشكل متأصل. لقد نجح في إرساء نفسه في وضعية الهيمنة والشرعية، إلا أنه لم يستطع في النهاية أن يحل مشكل تعريف ماهية الأدب. فقد كان تعريفه محدودًا بقضايا من قبيل الطبقة والأصل القومي، وكان أيضًا معتمدًا إلى حد كبير على جماليات حركة أدبية محدَّدة – هي الحداثة الأدبية ***literary modernism***. حقًا، إن العديد من مصطلحاتها كانت بشكل مركزي على خلاف مع حركات أدبية أخرى – مثل الرومانسية – وكانت غالبًا تتطور في تعارض مباشر معها(٥٧). ونتيجة ذلك أن التعريف النقدي الجديد للأدب لم يكن فحسب غير قابل للتطبيق على حقب وحركات أخرى، بل كان محدَّدًا في الغالب عن عمد لكيما يستبعدها.

إن هذا بصورة محورية للغاية هو الحال بالنسبة لعلاقتها بالأدب والثقافة الجماهيرية، وهو ما قلما نوقش نقاشًا صريحًا، تحديدًا لأن هؤلاء

---

(56) Ibid., p. 261.

(٥٧) على سبيل المثال، إن مفهوم المغالطة القصدية تم تطوره في تعارض مباشر مع التركيز الرومانتيكي على التعبير الفني الفردي.

النقاد قد اتخذوا كلاً منهما على أنه "ليس فنًا" أو حتى "ضد الفن"، هذا إذا ما استعرنا وصف دويت ماكدونالد للثقافة الشعبية(٥٨) *Popular cultur*. فمثلما يرى معظم منظري الثقافة الجماهيرية *mass culture* لهذه الحقبة، فإن النقاد الجدد قد افترضوا دونما مشكل ما أن الثقافة الجماهيرية كانت مجبرة بسبب إنتاجها داخل (أو على الأقل بسبب تورطها مع) إنتاج السلعة الرأسمالية أن ترتكز على الحلول السهلة أو المجرَّدة التي يعرِّفون على خلفيتها الأدب – إنها ليست معقَّدة في الشكل أو المحتوى وينطوي استهلاكها على العكس التام لـ "التأمل غير المتحيز" *disinterested contemplation*. مع ذلك، كما يقترح بورديو، فإن هذا الافتراض ليس ببساطة غير ملائم، بل إنه بنيوى بالفعل أساس لإعطاء الشرعية للتحديق الخالص. فهو افتراض ضروري من أجل تأكيد أفضلية ذلك الذي أراد له النقاد الجدد أن يتم تعريفه على أنه الأدب "الحقيقي" *real Literature*.

حقًا إن ما يمكن حتى أن يكون أكثر إشكالاً هو أنه بينما كان مقصودًا من النقد الجديد أن يكون انتقادًا للثقافة البرجوازية والمجتمع الرأسمالي، سريعًا وبسهولة ما تحول إلى غايات مختلفة تمامًا.

وكما لاحظ بورديو فإن موقف البرجوازية الثقافية عادة ما جعلها بوضوح ضد البرجوازية في سياستها، معتمدة كما هي على القطاعات الاقتصادية المهيمنة للطبقة البرجوازية. إذ يأتي رد فعل البرجوازية الثقافية ضد مكانتها التابعة بسعيها إلى تأكيد استقلال الخطاب الجمالي لكيما تحمي فعالياته الخاصة من متطلبات البرجوازية الاقتصادية، وأيضًا في محاولة لتأكيد السلطة والقيمة الخاصتين به وبفعالياته. وللأسف، ففي حين أن هذا

(58) Dwight Mac Donald, 'Masscult and Midcult' in Against the American Grain (London, 1963), p.4.

عادة ما يسفر عن سياسة مناهضة للبرجوازية، فإن بورديو يؤكد أنه أيضًا ينتهي على نحو مفارق إلى إعادة تأكيد سلطة وأفضلية التحديق الخالص والثقافة البرجوازية. فما يعرض نفسه بوصفه انتقادًا للمجتمع البرجوازي عادة ما يسفر عن تأكيده(٥٩).

لقد كان المشكل بالنسبة للنقد الجديد هو أنه بينما لم يكن برجوازيًا في أصوله أو طموحاته كان نجاحه جزئيًا نتاجًا لاستيلاء البرجوازية الثقافية عليه وليس لإزاحته لها. وكلما أصبح التعليم الجماهيري بشكل متزايد مركزيًا للدراسة الأدبية داخل الأكاديميا، احتاجت الأكاديميا أن تبرّر الدراسة الأدبية بمصطلحات إنسانية. مع ذلك، فبينما أن الوضع عادة هو أن هذا التبرير، كما يجادل بورديو، يكون متمفصلاً عبر سياسات جناح يساري، مضادة للبرجوازية، فإن سياق الأربعينيات والخمسينيات جعل هذا الخيار صعبًا. إذ لم تجعل فحسب سياسات الحرب الباردة التي انبثقت بعد ١٩٤٥ من الصعب بشكل متزايد على سياسات الجناح اليساري أن تصبح شرعية وتدوم، بل إن سياسات الماركسية الستالينية لم تتح إلا فرصة ضئيلة لأولئك الآملين في تأكيد استقلال الخطاب الجمالي. لقد كانت بالفعل خبرة الثلاثينيات، بالنسبة للعديد، خبرة تحرر من الوهم ***disillusionment*** انقلب فيها الوعد بسياسات الجناح اليساري بدلاً من ذلك إلى كابوس لم يمكّن فيه التحول إلى اليسار المثقفين من أن يؤكدوا استقلال الخطاب الجمالي عن الاقتصادي، بل بدلاً من ذلك أسفرت عن إخضاع الجمالي بواسطة السياسي.

---

(59) Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the fadgement of Taste, (London, 1984)

وانظر أيضًا:

Nicholas Garnham and Raymond Williams 'Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture', in Nicholas Garnham, Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information (London, 1990) .

وفي هذا السياق، إذًا، لم يكن الوعد ببلاغة تقليدية مناهضة للبرجوازية حلاً جذابًا فحسب، بل حل ضروري لمشكل جذري. مع ذلك فكما هو مع الامتلاك لانتقادات الجناح اليساري، فإن امتلاك النقد الجديد لم يقوّض في النهاية سلطة وشرعية البرجوازية، بل إنه أخيرًا عزّزها. وكأنه قد قدَّم وسيلة لتأكيد أفضلية وسلطة وشرعية الثقافة البرجوازية حتى وهو ينتقد الاقتصاديات البرجوازية.

أخيرًا، إذ، فبينما حوّل النقاد الجدد الأكاديميا تحويلاً دراماتيكيًا، فإن تعريفهم للأدب كان مؤسسًا على قمع أساسي للشروط الاجتماعية والتاريخية ذاتها التي أنتجته، وهذا المشكل لم يجعل فقط نقدهم متناقضًا، بل أيضا تركه مفتوحًا للامتلاك من قبل جماعات ذات اهتمامات وطموحات مختلفة تمامًا.

الفصل العاشر

وليم إمبسون

بقلم: مايكل وود

أتصنع الكلمات عظمة الإنسان
وعدالته بين الأحجار والفراغ؟

جيوفري هِل "ثلاثة تأملات باروكية"

لقد بدأ إمبسون أول كتاب له، سبعة أنماط من الغموض، وهو طالب في مرحلة الليسانس في كمبريدج ونشِر في ١٩٣٠ وهو في الرابعة والعشرين من عمره. وقد أرساه على الفور وبشكل دائم كأحد ألمع اثنين من ممارسي ما دعاه بالتحليل اللغوي، وهو ما عُرف على نطاق أوسع بالقراءة الحميمة *close reading*. ولم يكن هناك من يضارعه في مواهبه إلا ر. ب. بلاكمور (وإن يكن من زوايا مختلفة)، وقد التقى الرجلان معًا في كثير من الأحيانِ بوصفهما الناقدينِ اللذينِ -كما قال ستانلي إدجارِ هايمن- أنجزا استكشافًا أدبيًا معقدًا في الوقت الذي كان فيه آخرون يبشرون فحسب بمثل هذا الاستكشاف أو يقترحونه. إن "القراءة الحميمة" عبارة مألوفة الآن، إلا أننا نحتاج أن نتمهل إزاءها لوهلة، نظرًا لكون تضميناتها قد أخذت تتغير تغيرًا شديدًا بعض الشيء عبر السنين، مثلما يحدث غالبًا لتلك العبارات الجاذبة *catchphrases*. لقد قال أي. أ. ريتشاردز فيما بعد إن "الاختبارات الدقيقة لتلميذه السابق قد أثارت معايير من الطموح والإنجاز في فن صعب وخطر جدا" لقد كان هذا الفن هو القراءة، وقد اكتشف ريتشاردز نفسه (وسجّل في النقد التطبيقي (١٩٢٩)) كم يمكن للقراءة أن تكون غافلة ومتحيزة حتى وهي جادة ظاهريًا. لقد كانت القراءة الحميمة قراءة منضبطة *rigorous*، فهي نقيض التقييم أو النقد المترهل *loose* أو الجافي *distant*

أو الارتجالي ***offhand***، وقد أنتجت قابليتها للتفصيل مفاجآت عديدة. فقد قُصِد منها أن تكمل المعرفة التاريخية، وبالفعل فقد يُقال عنها هي ذاتها إنها تطرح معرفة تاريخية، بما أن سلوك الكلمات هو جانب من الحياة الاجتماعية. فالقراءة الحميمة إذن أصبحت أداة رئيسية للنقد الجديد، وقد أخذ التكنيك بالتدريج يقترح، في أذهان منتقصيه وأحيانًا حتى في أذهان مناصريه، تركيزًا على النص إلى حد الاستبعاد لكل سياق، كما لو أن للكلمات في الأدب حياة منفصلة ومقصورة عليها ومكتفية بذاتها. إن أنصاف الحقائق نصف صادقة بالطبع: إن اللغة الأدبية مختلفة عن اللغة العادية لزمنها ومتورطة فيها. أما القراءة الحميمة في الوقت الراهن، وكشعار شاحب، فيبدو أنها بشكل رئيسي تعني رفضًا جذريًا للتاريخ، رؤية للنص الأدبي بوصفه بنية لغوية متقنة وغير قابلة للتغيير، فردوسًا للمفارقة والغموض المتزنين، مستعصية على الزمن والسياسة. إن إمبسون وريتشاردز سيُصدَمان، فقد صُدِما بهذا التطور، وقدر كبير من عمل إمبسون اللاحق يتجادل مع ما يراه على أنه محاولة أكاديمية موحَّدة لعزل الأدب عن الخبرة المعيشة.

وقد رأي إمبسون نفسه كتابه الأول بوصفه أسيرًا بين تيارين متقاطعين يقودانه، كما تصور بعيدًا عن التحليل اللغوي، وهما عمل إليوت وعمل فرويد. فقد وجد لدى إليوت سلطة لحماسه لدون وللشعراء الميتافيزيقيين، وبشكل أكثر عمومية للكتابة التي يمتزج فيها العقل والشعور امتزاجًا لا ينفصم. وقد اكتشف إمبسون لدى فرويد سلسلة من الإيماءات حول افتتان العقل وقدرته على التفكير المعقَّد المتعدد الطبقات، وحول تجليات العقل في اللغة.

إن هذه تيارات عريضة جدًا وهي لم تؤثِّر على إمبسون فقط بل على العصر كله، ويبدو في الواقع أنها قد ردَّت إمبسون إلى التحليل وليس بعيدًا عنه. وينبغي أن نضيف إليها التأثيرات المحدَّدة لريتشاردز وهو الرجل الذي أراد دومًا أن يعرف كيف تعمل اللغة، وللكتاب المراوغ والمثير لروبرت

جرافز ولورا ريدنج، وعنوانه "استعراض للشعر الحداثي" (١٩٢٧) وهو الذي عزا إليه إمبسون "ابتكار" المنهج الذي كان يستخدمه.

«إن منهج التحليل اللغوي هو بالطبع القضية الأساسية للكتاب»، هكذا يعلق إمبسون بصخب فج. فكلمة "منهج" هي إحدى كلمات إمبسون المفضّلة، ومعها كلمة "حيلة" ***'trick'*** (أحيانًا "حيلة الفكر" ***trick of thought***) و كلمة "آلية" ***machinery*** وسلسلة كاملة من الصور الخاصة بالمواقع الخفية المنعزلة في العقل "مؤخرة عقلك"، "مؤخرة عقله"، "متسكعًا في عقلك"، "مُضَّجِعًا في عقله". فهذه الكلمات مستخدمة بطرق متباينة – "الحيلة" على سبيل المثال، تكون عادة في لغة القصيدة، و"المنهج" و"الآلية" ينتميان إلى الناقد، و"العقل" عقل الشاعر أو القارئ أو كليهما – لكنها إذا ما أُخذت معًا فإنها تخبرنا بقدر معقول عن موقف إمبسون، كما تفعل كلمة "التحليل" الرزينة ذات الصبغة المعملية. إن خشونة هذه العبارات أو اعتياديتها الظاهرة توضّح الولاء لريتشاردز ولـ "علماء نفس" الأدب: فليس لها علاقة بالمقاربة الصافية أو الجمالية بشكل خالص، الاستنشاق للأزهار الشعرية ***the sniffing of poetic posies***.

لكن كلمات إمبسون المفضّلة أيضًا تعكس إلى حد أبعد وليس بشكل كامل افتراضات وحركات متوافقة للفكر. إن هذه الكلمات متواضعة تواضعًا شديدًا، مرتبطة بالواقع، تقريبًا مستهينة بموضوعاتها العليا. وهذا بالطبع لأنه يهتم اهتمامًا شديدًا جدًا بتلك الموضوعات – الأدب واللغة والعقل، ومشروع فهمنا لذواتنا وللآخرين – إلى حد أن إمبسون لا يبالي بأن يبدو مستهينا ***dismissive***، إلا أننا لا ينبغي أن نتجاهل المؤشر الأسلوبي ***the stylistic signal***. إذ يوحي، ضمن أشياء أخرى، أن اللغات التقنية، سواء علمية أو أدبية، لا يمكنها أن تجعلنا أقرب من لغة الشعر؛ إذ إننا بأي درجة من الحظ سنعرف على الفور ما يعني، وهو أن النقد عمل غليظ وفج ومستهلك ويُستحسن ألا يكون أي شيء آخر، بحيث إن إمبسون يرغب رغبة شديدة ألا

يضيف المزيد إلى مخزون العالم من الهراء. وثمة قدر معين من الوهم هنا، تأنق في التواضع ذاته الخاص بالوسيلة اللغوية، ويوغل معجم إمبسون اللاحق أكثر وأكثر في القصور الظاهر، انقضاضات مرتجلة على ما يأخذه على أنه اللياقة العلمية. إلا أن الوهم وهم كريم، وعلى أية حال قلما يؤثر على الموقف العام. إن إمبسون يذكر فيتجنشتين في قصيدة، إلا أنه لا يتحدث عنه خلاف ذلك؛ مع ذلك فإن لوضعه هنا صلات حقيقيَّة مع تلك التي للفيلسوف. إن "ما نفعله"، فيما يقول فيتجنشتين، "هو أننا نستعيد الكلمات من استخدامها الميتافيزيقي إلى استخدامها اليومي". ويعتقد إمبسون أيضًا أن الاستخدام اليومي للكلمات يمكن أن يستغرقنا أكثر مما نفترض عادة، وينبغي أن يساعدنا في أن نقلِّص غطرستنا الفكرية. إن "الفلسفة"، كما يلاحظ فيتجنشتين على نحو لا ينسى، "معركة ضد انسحار عقلنا بواسطة اللغة". إن صنف النقد الأدبي الخاص بإمبسون هو بدقة – أنه بخلاف كونه مسحورًا باللغة هو أيضًا جزء من الصراع، بحيث إنه لكيما يبرأ كلية سيكون عليه أن يخسر المعركة وليس أن يكسبها. فيجب أن يُفهم الانسحار ويتم التفكير فيه، لا أن يتم إقصاؤه.

إن استخدام إمبسون لكلمة "منهج" هو وفق ذلك إشارة لغوية جادة، لكن ليس وعدًا جادًا. قد نقول إن الأداء الباهر ***the dazzling performance*** للتحليل اللغوي هو الموضوع الأساس للكتاب، بل إنه الكتاب. ويصف إمبسون قطعة في ماكبث بـ "الكلمات التي هسهست في الممر حيث كان يمر الخدم لابد من أن تكون متلفِّعة بالظلام، ومثقلة كما لو كانت تحمل في ذاتها قوى مرعبة":

لیت بوسع الاغتيال أن يُوقع في الشرك عاقبته،

ويمسك، بتصفيته، النجاح ...

إن وصفه يمكن أن ينطبق على دونكان، الاغتيال أو العاقبة. إن النجاح يعني نتيجة سعيدة، نتيجة سواء سعيدة أو لا، و توليًا للعرش. و"يُمسك" هي الكلمة الوحيدة الصغيرة المنبسطة بين هذه الوحوش، التي تسمّى حدثًا؛ فهي علامة على قصور إنساني في التعامل مع هذه المسائل الخاصة بالحنكة السياسية، طفلة تحاول أن تختطف القمر وهي تمتطي سحبًا رعدية. فلا يمكن أن يتم تذكر كل المعاني في الوقت ذاته، مع ذلك فإنك كثيرًا ما تقرؤها، إذ تظل رقية قاتل، أشعث ومتلعثم وسط قوى الظلام.

هذا هو النقد الذي يولي اهتمامه إلى سلوك الكلمات، لكنه يستثير أيضًا عالم الكلمات الغني الغامض، والتحليل الذي هو أيضًا تقييم، والكتاب محشو بمثل هذه الأمثلة. وبقراءة سبعة أنماط من الغموض نكتشف قصيدة بعد قصيدة (حتى وإن كنا نعرفها من قبل) وفقرة بعد فقرة، حياة لغوية حافلة في كل مكان: لدى بوب، وسدني، وناش، ودريدن، وإليوت، ودون، وهربرت، وشكسبير، وهوبكنز. أما ماكبث فهي نوع من المحك، إذ تقدّم أمثلة متكررة، كما لو أن القتل والطموح كانا بيت الغموض الخاص. "الضوء ينعقد" يقول ماكبث، ويكتب إمبسون ثمة إيحاء بحساء الساحرات، أو دم متجلط، هذا بخصوص ينعقد *thickens*، التي يأتي الصوت الصائت في الضوء *light* مجاورًا لها مع حركة تقليب السكر ووقوقة أصوات الـ *K* تكثّف إيحاءً أيضًا بصدى أجش جليّ، وتحت أقدام سارقي الصيد طقطقة جافة لأعواد الحطب.

لكن أن نلّح فقط على الأداء النقدي يعني أن نفقد الاهتمام بنظرية إمبسون وأن نوغل بعيدًا جدًا في الاختلاف حول العقل الذي هو إلى حد بعيد سمة الحياة الفكرية في قرننا. صحيح أن هناك قدرًا كبيرًا من التشويش المحيط بتصور إمبسون للغموض، وأن إمبسون لم يقم إلا بالقليل ليساعدنا، بل إنه فعليًا يسهم في تغذية هذا التشويش على نحو إيجابي. وقد قال لاحقًا إن المصطلح قد "استبدل به بصورة تزيد أو تقل فكرة المعنى المزدوج *a double meaning* المقصود منه أن يكون متوافقًا داخل بنية محدودة"، وقد

اعتقد نقاده دائمًا أنه قصد فحسب أن يتحدث عن المعنى المتعدد ***multiple meaning***. وقد أثار إمبسون هذه الاستجابة بكونه ضبابيًا إزاء أنماطه "بمعنى أن الفئة السادسة متضمنة داخل الفئة الرابعة وبالانغماس في تأملات بعدية تصيب بالدوار حول إذا ما كان قد وضع أمثلته حيث ينبغي لها أن تكون ("إن المثال الأخير من فصلي الرابع ينتمي بحق إلى الفصل الخامس أو السادس") إن النظام الفعَّال لـ "سبعة أنماط من الغموض" ليس في النهاية نظامًا منطقيًا ولا سيكولوجيًا، وإنما درامي: نظام متصاعد لتكثيف التناقض، حركة من الغموضات الهينة إلى الغموضات الميئوس منها. فالغموض لدى هوبكنز، على سبيل المثال، يقال إنه يعطي "إشباعًا عابرًا ومستنفذًا لرغبتين متعارضتين يثيرهما "نسقان مختلفان من الحكم"؛ ونسقا الحكم مجبوران أن يدخلا في صراع علني أمام القارئ": وقد يتصور المرء أن عملية من هذا القبيل يمكن أن تنفذ إلى الأقاليم التي تباطن البنية الكلية لفكرنا؛ ويمكن أن تطلق طاقات الأعماق ذاتها الخاصة بالعقل.

بل إن حتى الحالات الهينة من الغموض تشتمل، مع ذلك، على صراع حاد أو تردد حول المعنى، وقد كان بإمكان إمبسون أن يطرح بشكل مشروع دعاوى أعرض كثيرًا لكلامه مما فعل. إن "التأثيرات الجديرة بأن تدعى غامضة" كما يقول إمبسون "تقع حين تكون المعاني البديلة الممكنة لكلمة أو للنحو مستخدمة لتعطي معاني بديلة للجملة". وهو أيضًا يتحدث عن "ردود الفعل البديلة" ***alternative reactions***. فالغموضات عمليًا تكون مثيرة أو مهمة فقط عندما تتصادم المعاني البديلة ***the alternative meanings*** بطريقة ما، مما يسمح للغة أن تؤلِّف أحجية ***a puzzle*** أو مشكلة وهو ما يزعج شخصًا ما أو ثقافة ما. ويمكننا أن نستعير واحدًا من أوائل أمثلة إمبسون وأكثرها إثارة للنقاش، من سوناتة لشكسبير يدعو فيها غصون غابة الخريف "جوقات الترتيل الجرداء الخربة، حيث غردَت متأخرًا طيور عذبة". فالطيور يمكن أن تكون حرفية، مغنية في وقت متأخر بين الغصون والأطلال. أو لنقل إنها

يمكن أن تكون المرتلين الذين اعتادوا أن يغنوا حين لم تكن الكنيسة طللاً – قبل انحلال الأديرة. إن "متأخرًا" *late* ستعني حينئذٍ مؤخرًا *lately*.

كما أن استخدام غردَّت *sang* (وليس تغرد *sing*) يعطي حسًا بالأسى في كلا القراءتين: حتى إذا كانت الطيور حرفية وكانت فعلاً تغرد متأخرًا، فإن تغريدتهم الصيفية قد انتهت الآن. إن إمبسون يجد حشدًا من التضمينات الأخرى في الاستعارة، ويقول "إن ثمة نوعًا من الغموض في عدم معرفة أيهما أولى بأن يتم الاحتفاظ به في الذهن بمزيد من الوضوح". إن مثل هذه "الألاعيب *machinations* الخاصة بالغموض هي ضمن جذور الشعر ذاتها". إلا أن الطاقة المتضمنة في السطر تأتي بالتأكيد من ترددنا بين معنيين مختلفين اختلافًا جذريًا وليس من مجرد عدم حسم عام *a general uncertainty*.

إنه طلل مشهدي *a picturesque ruin*، تغريد الطيور في المساء: إن الصورة على خلاف بشكل شديد مع الإمكانية الأخرى، الذاكرة المسكونة بزمن خصيب *an unruined time*. إن شكسبير يتحدث عن الزمن في هذه السوناتة ("ذلك الوقت من السنة الذي يمكنك أن تبصرني فيه / حين تتدلى/ أو تكون على تلك الأغصان أوراق صفراء أو العدم أو قليل القليل")، وتتقاتل فيه مشاعر متنافسة حول تصوير المشهد. قبول أم ندم؟ هل الأوراق الصفراء تذوي بنعومة، أم ذبلت بغضب؟ إن قصائد إمبسون تقدّم أمثلة جيدة من الغموض بهذا المعنى المبلبل فحسب، أحجيات *conundrums* حول الشجاعة والصبر والحب. إن الطيران يعنى التحليق والعظمة، لكنه يعني أيضًا الهروب، والفرار، وكلتا المجموعتين من التلميحات نشطة، وملحة. إن سبعة أنماط من الغموض ينتهي باستدعاء أروع أشكال الغموض جميعًا، وهو مأخوذ من جورج هربرت: المسيح المصلوب، المثقل بخطايا العالم، هو أيضًا طفل شكس في جنة عدن، يتسلق شجرة محظورة.

ثمة كلمة تغطي مساحة كبيرة من هذه الأرضية، التي تشتمل على الغموض وعدد من الممارسات الأخرى المرتبطة به. هذه الكلمة هي المفارقة الساخرة *irony*، لكننا نريد أن نفهمها، ليس فقط بوصفها موقفًا أو بنية بل بوصفهما الانعكاس لإطار العقل، وإنجازًا ثقافيًا معقدًا. إن "الحياة الإنسانية" فيما يقول إمبسون "هي إلى حد كبير مسألة تلاعب بدوافع متناقضة (مسيحي – دنيوي، مستقل – اجتماعي وما شابه) بحيث إن المرء معتاد على أن البشر المفكرين من المحتمل أن يكونوا حساسين إذا ما كانوا يتبعون المسار الأول، ثم الآخر، من هذين المسارين". إنني لست واثقًا إلى أي مدى "المرء" معتاد على صنع هذا الافتراض حول "البشر". لكنني واثق من أن المرء كان حتى أقل اعتيادًا له في ١٩٣٠ مما هو عليه الآن؛ وإمبسون يقر أن مثل هذا السلوك يمكن أن يبدو مجرد سلوك أحمق. إلا أن ذلك يجعل دعواه مدهشة أكثر و أكثر، حالة من النقد الأدبي تصل إلى أن تكون سيكولوجيا اجتماعية تأملية.

"قد أقول، بصياغة أكثر قوة، إنه في الوضع الراهن من عدم الحسم، يؤمن أناس العالم الثقافي، في حقيقة الأمر، بجميع المعتقدات، التي مهما كانت متناقضة، تبرز في الشعر بالمعنى الذي يكونون معرَّضين فيه لأن يستخدموها جميعًا من أجل الوصول إلى قرارات".

ثمة نكهة عصبية، حداثية بشكل مميز خاصة بهذا التقرير، إلا أنها تتضمن أيضًا الملاحظة التعددية الخاصة بإمبسون. فهي لا تعني أننا قد خسرنا معتقداتنا، بل إن لدينا العديد جدًا، ليس أن الحقيقة انعدمت بل إن "أي شيء على الإطلاق ... يمكن أن يسفر عن كونه حقيقيًا". إن المفارقة بهذا المعنى هي اسم كوني ***a global name*** لما يدعوه إمبسون "التحولات والتجمعات الغائمة للفكر التي يصل بها البشر إلى قرار عملي".

إنها قريبة من معنى المفارقة لدى هنري جيمس بوصفها إسقاطًا "للحالة الأخرى الممكنة دائمًا"، وأيضًا من فكرة إليوت عن الفطنة

wit بوصفها متضمنة "على الأرجح، إدراكًا، ضمنيًا في التعبير عن كل خبـــرة، للأنواع الأخرى من الخبرة التي تكون ممكنة". إن صـــباغة إمبـــسون، بـــشكل مميز، تستثير ترددًا مستغرقًا وليس ببساطة متغلبًا عليه "الناس، فـــي الأغلـــب، لا يستطيعون أن يفعلوا شيئين معًا، لكنهم يجب أن يكونوا بطريقة ما مـــستعدين لفعل أحدهما، إذ أيًا كان ما فعلوه، ستظل تخيِّم على عقولهم الطريقة التي كـــانوا سيحافظون بها على احترامهم لأنفسهم لو أنهم تصرفوا بشكل مختلف، ومن ثـــم فإنهم لن يكونوا مفهومين إلا إذا وضع في الاعتبار كلا الإمكانين".

يمكن للمعنى إذن ألا يتضمن فحسب رسالة يتم توصيلها بـــل يمكنـــه أيضًا أن يتضمن مؤشرًا *indication* يتم توصيله بصعوبة (أو يتم توصـــيله بلا وعي) على علاقة الذات بالذات، فالأثر *the trace* ليس خاصًا فحـــسب بقرارات العقل، بل بالطريقة التي شاهد بها نفسه وهو يقرِّر. إن العقل هنـــا يبدو مثل شخصية من شخصيات هنري چيمس، أو مثل قصيدة من قـــصائد مارفيل. ربما كان ينبغي علينا هنا أن نقولٍ إن هذه العمليات العقلية اللغويـــة مهما كانت سريعة ومألوفة واعتيادية، معقدة ومرهفة، إلا أنه من المسلَّم بـــه تسليمًا شديدًا أن أي حديث مستفيض عنها مقدَّر له أن يبدو على نحو غريب رهيفًا ومستفزًا. وفي فقرة ربما تكون أكثر فقرات سبعة أنماط من الغموض روعـــة (وإدهاشـــا)، يجـــادل إمبـــسون بأنـــه لـــم يكتـــشف الغمـــوض، أو يبالغ في تقديره، بل إنه ببساطة أقنع عادة ثقافية قديمة أن تجرؤ علـــى أن تتكلم باسمها. وهو يأمل أن بعض قرائه «سيشاركونه إثارة» الكتابـــة، إنهـــم سيشعرون أنها تلقي ضوءًا جديدًا على طبيعة اللغة ذاتها، وأنها يجب إمـــا أن تكون كلها هراء أو أن تكون مدهشة جدًا وجديدة. ومجرَّد نظرة على طبعة ما من طبعات شكسبير المزودة بحواشٍ، أيًا كانت، ستكون كافية لتبديد هذا الوهم المعطاء *generous illusion*؛ ومعظم ما أجدني أقوله هنا حول شكسبير منقول من نص أردن. وأعتقد، في الواقع، أنني استخدم بطريقة مختلفة المـــادة التـــي جمعها الدارسون والنقاد على مدار ثلاثة قرون...

لعله يمكننا أن نستشعر أن إمبسون "تـــسخ" هــذه المــــادة بطريقــة استفزازية ***provocative*** أو تخييلية ***imaginative*** بشكل فريد، إلى حد مــا، لنقل، كما "نسخ" بورخيس عمـــل ستيفنـــسون أو تشيـــسيترتون أو ويلـــز؛ عدا أن إمبسون نفسه مصر على أن يكـــون ســـافر الوجــه ***straightfaced*** حول الموضوع.

"إن النزعة المحافظة إزاء الغموض طريفة وحكيمـــة بـــلا شـــك... فالقارئ يُشجَّع على أن يبتلع الشيء بواسطة تحفظ مهذب؛ إذ يتصور أنه من الأفضل ألا تدعه يعرف أنه يفكِّر بوسيط معقَّد مثل هذا التعقيد".

وبعد ذلك يقتبس إمبسون من محرِّر طبعة أردن حول موضوع كل الأشياء أن كلمة ***rooky*** غدافي [معنى الكلمة الإنجليزية مكان تكثــر بـــه الغربـــان] لا تعنى في ماكبث (لا تعني غائمًا ***murky*** أو قاتمًا ***dusky*** أو رطبًـــا ***damp*** أو ضبابيًا ***misty*** أو كئيبًا ***gloomy***، ولا علاقة لها بالكلمة اللهجويـــة "***roke***" "شبورة")، ويبدو أننا فجأة ندخل عالم الإمساك، ***the world of catch*** (متـــى لم تقل إننا لم يكن بمقدورنا أن نعاقبك" "إنني دومًا لم أقل إنه ليس بمقـــدورك أن تعاقبني، يا سيد"). ويعلِّق إمبسون قائلاً "ما من شك في كيف تعمل مثـــل هذه الملاحظة؛ إنها تجعلك تضع في اعتبارك كل المعاني التـــي تطرحهـــا"؛ ومن الممكن أن يكون محرِّر طبعة أردن "قد اعتقد سرًا في عدد كبير مـــن بدائله في آن واحد". أن ذلك الاعتقاد الخفـــي، والإصـــرار الـــشديد علـــى المـــلائمة الجماهيرية لبديل وحيد من البدائل، يوفِّر نموذجًا لمـــا يمكننـــا أن ندعوه التخييل المتيح للفهم ***the enabling fiction of understanding***. إننـــا نبسِّط من أجل راحتنا وسلامتنا العقلية؛ كما أن المقدار الذي نبسِّط به الذاكرة المتداخلة ***the muffled memory*** يحافظ على شيء من ثراء علاقتنا بالعالم.

إن إمبسون يلقي نظرة سريعة على موضوع النوع الرعوي في سبعة أنماط من الغموض مرة أو مرتين. وينشأ إمتاع الرعوي، فيما يقول، من "التصادم بين شكلين مختلفين من الشعور بحيث إن "شخصيات الرعوي... هي في آن واحد ريفية جدًا *very rustic* وإلى حد ما متحضرة للغاية *rather over-civilised*". وبهذه الصياغة يبدو الرعوي وكأنه صيغة واسعة للغموض، لكن يبدو أنه يعمل على نحو أعم كبنية مرنة للمفارقة *a flexible structure of irony*، مع معانٍ أحيانًا متصادمة وأحيانًا متلاقية وأحيانًا يتم الاحتفاظ بها معلَّقة، مثل عناصر الاستعارة، وفي كتابة اللاحق بعض أشكال الرعوي (١٩٣٥)، يجادل إمبسون بأن النوع يعمل بـ "وضع المركب داخل البسيط"، وهي صياغة مرتجلة بشكل مميز لعملية متنوعة تنوعًا فائقًا ومعقَّدة. فالرعوي يفترض "أنك تستطيع أن تقول كل شيء حول أناسٍ مركبين بواسطة تدبر تام لأناسٍ بسطاء". إنه يفترض هذا، إلا أنه فيما نخمِّن لا يعتقده عادة؛ فهو استراتيجية أو إيماءة *gesture* وليس قولاً قاطعًا *an assertion*.

إن الحيلة الأساسية للنوع الرعوي القديم ... تمثلت في جعل الناس البسطاء يعبِّرون عن مشاعر قوية (يُشعر بها بوصفها الموضوع الأكثر كلية، شيئًا ما صادقًا صدقًا أساسيًا بالنسبة لكل شخص) بلغة مثقَّفة ومؤسلبة (بحيث إنك تكتب عن أفضل موضوع بأفضل طريقة).

يتتبع إمبسون إذن الحيلة داخل مناطق من غير المحتمل لنا أن نفكِّر فيها على الإطلاق بوصفها رعوية، لكنها تحدث فيها نفس اللعبة بين المركب *the complex* والبسيط *the simple*؛ في الأدب البروليتاري، على سبيل المثال، في سونيتات شكسبير، في الحبكات الشكسبيرية والحبكات المزدوجة الأخرى، في التعليقات على ملتون، في أوبرا المتسول، في أليس في بلاد العجائب. ولعل قصيدة مارفيل "الجنة" *The Garden* هي المثال الوحيد في الكتاب الذي نتوقع أن توجد فيه أفكار رعوية فاعلة ويبدأ إمبسون فصله عن

مارفيل بمقارنة مع البوذية. ويتنامى التصور الخاص بالنوع الرعوي تناميًا متسعًا جدًا في هذه العملية، فهو أوسع من مجرد أنه نوع *a genre* وبالتأكيد أوسع من كونه حيلة *a trick* ، إذ يصبح أشبه بمجموعة من الأفكار المترابطة، والمتناثرة عبر ثقافات مختلفة، والمعبَّر عنها بشكل مميز في منظومة معينة من النبرات السجلات اللغوية. ويتحدث كريستوفر نوريس عن "تطاقات المفارقات الخاصة به" *its ironic latitudes* ويدعوه "نوعًا من الاستعارة الدرامية الممتدة *a species of extended dramatic metaphor* أكثر منه شكلاً محدَّدًا أو بنية معنى مميزة". "إن غرابة الحيلة ذاتها" فيما يقول إمبسون "هي ما يجعلها في أحوال كثيرة جدًا مفيدة في بناء نماذج للعقل الإنساني".

ويكتب إمبسون "الضياع يبقى" *'the waste remains'*، في قصيدة تدعى "المواعيد الضائعة" *Missing Dates* (١٩٣٧)، "الضياع يبقى ويقتل" إن الأفكار التي تكون "متوافقة بشكل طبيعي مع معظم أشكال الرعوي" هي تلك المرتبطة بالمحدودية وقصور فرص العمل *underemployment* وهو ما يدعوه إمبسون "قصور الحياة" *'the inadequacy of life'*، بمعنى أن العالم يمكن أن يعجز حتى عن الوفاء بالمتطلبات المتواضعة تمامًا، وهذه الأفكار هي ما يضفي الوحدة على هذا الكتاب – وهو بما لا يقاس أكثر أعمال إمبسون طلاقة واتساقًا وجاذبية، وإن لم يكن، فيما أتصور، أكثرها قوة وإيحاء. ففيه بعض إعادات الصياغة المتأنقة تأنقًا رائعًا للنصوص الصعبة، وفيه لحظات عديدة يحلِّق فيها النثر إلى أعلى مدى يمكن للنثر النقدي أن يبلغه. فآلهة الحقول والغابات الكلاسيكية *The Classical Fauns* في فردوس ملتون "هي شبح يصرخ في صقيع الفردوس"، والقارئ لقصيدة دون "مستدعى بأمان من الفضاءات عبر الكوكبية *the interplanetary spaces*، حائر وسط الدوافع المتشنجة، المعكوسة، الآكلة للحوم البشر، المتشابكة بشكل مرعب والتي هي مأواه فوق العالم". فردوس بارد وأمان معقد

tangled safety: ما من مكان قط مثل البيت. وفي هذا الكتاب يجد إمبسون أيضًا الاستعارة المثلى *the perfect metaphor* للعقل كما يراه، وهي صورة تأخذنا أبعد مما يمكن لأي تعريف تحليلي أن يفعل. فهو يتحدث عن ظلال مختلفة لرأي يفترض أنه كان يوجد لدى الجمهور الإليزابثي، ويفترض أنه يوجد لدى أي جمهور يحاول، بوصفه "وحدة ذات وعي متداخل" أن يفهم مسرحية. فالجمهور وفق هذا هو نموذج فاعل للغموض، مجموعة من العقول غير المتماثلة في تواصل، ويلاحظ إمبسون أن الاختلاف بين المسرح والنفس هو "فقط اختلاف عملي": "فما إن تقتحم الوحدة شبه الإلهية للمدرك حتى تجد عالمًا صغيرًا *a microcosm* المسرح بالنسبة له بمثابة العالم الكبير *the macrocosm*؛ فالعقل مركب *complex*، وسيئ الترابط *ill-connected* مثل الجمهور". فالغموض هو الجمهور وقد أتيح له أن يكون ذاته. إلا أن السمة الأكثر بروزًا في بعض أشكال الرعوي ربما هي ترسيمه اللامع لنظرية المفارقة في سياق الحبكة المزدوجة *the double plot* ، مع بعض الأفكار المحدَّدة اللاحقة التي تظهر في الفصل الخاص بـ أوبرا الشحاذ. و"المفارقة" فيما يقول إمبسون، "ليس لها مغزى ما لم تكن صادقة *true*، بدرجة ما، بكلا المعنيين": إننا لا نعني فحسب شيئًا خلاف ما نقول، بل إننا نعني ما نقول كذلك.

"إن الدافع الأساس للمفارقة هو تفنيد كلا الطرحين اللذين كانا يربكانك، كلا المنظومتين من العواطف في عقلك، كلا النوعين من الحمقى الذين سوف يسمعونك... إن الأساس بالنسبة للمؤلف هو أن يكرِّر الجمهور في ذاته هو، ويمكن أن يبدو بأمان أنه لا يفعل شيئًا أكثر من ذلك.

وبلا شك فعليه، لو أنها مفارقة جيدة، أن يصالح سرًا التعارضات داخل وحدة أوسع، أو أن توحي بوضع متوازن من خلال طرح رؤيتين حديتين، أو أن تقبل كذبة ما... لكيما تجد طاقة لتقبل حقيقة ما، أو شيئًا مثل ذلك..." ويستمر إمبسون في الحديث عن "آلية المفارقة" بوصفها

"غموضًا دراميًا" *a dramatic ambiguity*، لكنني أعتقد أن هذا يشوّش القضية قليلاً. إذ كما توضّح أمثلة إمبسون ("الأفق فيما وراء أفق" المفارقة في دونكيشوت)، فإن المفارقة لا تتطلب صدامًا أو ترددًا بين المعاني الضمنية *implications*، ومع ذلك فهي يجب أن تكون أكثر من مجرد تضعيف بسيط للمعنى. إذ توجد المفارقة حيثما يُستشعَر أن ثمة معنيين أو معاني عديدة غير قابلة للانفصال؛ فالمفارقة تختص بناء على ذلك بالمسكوت عنه *the unspoken*، بتحريك كل الأفكار أو المشاعر التي تنتمي على نحو لا يقبل الانفصال إلى موقف ما، والتي لا يمكن لها ولا ينبغي لها أن تصاغ لتترك، لكن لا يمكن لها كذلك أن يتم التعبير عنها على نحو مباشر. فالمفارقة بهذا الشكل لا تنطوي فحسب على المسكوت عنه بل إنها تومئ إلى غير القابل للقول *the unspeakable*، وهي أكثر أشكال النوع الرعوي ترددًا. إننا نجدها في الأدب الحديث، لدى جونتر جراس *Günter Grass* وغارسيا ماركيز، على سبيل المثال، حين تكون لغة التهذيب والإنسانية مطلوبة لتطوّق فحش ولا إنسانية التاريخ. "بعد عدة سنوات، كان على الكولونيل آرليانو بوينديا، حين واجه فرقة الإعدام، أن يتذكر ..." العنف يتخفى في الاعتيادية ذاتها الخاصة بالجملة الوصفية المقحمة.

وإذا كان هناك ميل تجاه السيكولوجيا في سبعة أنماط من الغموض، فإن ثمة نزوعًا نحو السوسيولوجيا في "بعض أشكال الرعوي". صحيح أن إمبسون يقول إن الكتاب "ليس نصًا صريحًا في السوسيولوجيا" إلا أننا يمكن أن نكون مندهشين بعض الشيء حين نجده يفكر فيه بوصفه نصًا في السوسيولوجيا أصلاً. فالرعوي نفسه وإن يكن فكرة اجتماعية، فإنه وسيلة للتفاوض، ضمن أشياء أخرى، حول مسائل الطبقة، ورؤى الأنظمة الاجتماعية البديلة، وفي هذا السياق فإن قضية الضياع تظهر.

وفي سياق تعليقه على ما يدعوه أيديولوجيا رثاء جراي، ودعواها المخادعة بعض الشيء بأن ترتيبات اجتماعية معينة تكون غير سعيدة لكن

غير قابلة للتغيير، وتملك كثرة من التوازيات في الطبيعة – الجوهرة الخفية والزهرة التي تحمرُّ دون أن ترى لا تعبئان بنقص فرصهما كما يمكن أن يحدث لرجل أو امرأة – هكذا يرى إمبسون الخداع لكن أيضًا الحقيقة الموحشة بعض الشيء والمتواصلة.

"لا يمكن لأي تحسن في المجتمع أن يمنع تبديد الطاقات الإنسانية إلا بدرجة ما فحسب؛ فالتبديد حتى في ظل حياة سعيدة والعزل حتى لحياة غنية بالحميمية لا يمكن له إلا أن يُستشعَر بعمق وهذا هو الشعور المركزي للتراجيديا".

وبالطبع يمكننا أن نشعر، كما قد شعر إمبسون نفسه بلا شك، أن درجات التحسن هي دومًا مهمة وأن الإلغاء الكامل للتبديد لا يمكن تخيله فعليًا، ولا حتى في ظل تلاشي الدولة. إلا أن التبديد سيحزننا دومًا حين نفكر فيه أو نعايشه، ويمكن أن يستحث فينا أحيانًا ما يدعوه إمبسون "بالكراهية الفياضة لشروط الحياة"، وهو "شعور أن الحياة قاصرة قصورًا أساسيًا عن الوفاء بمتطلبات الروح الإنسانية ومع ذلك أن حياة جيدة لابد لها من أن تتجنب قول ذلك". لكن من المهم أن نرى أن إمبسون لا يعظ هنا، لا يخبرنا أن الحياة قاصرة عن الوفاء بمتطلبات الروح الإنسانية. إنه يدعونا إلى أن ندرك شعورًا إنسانيًا مشتركًا على نطاق واسع، وهو الشعور الذي يبدو النوع الرعوي تعبيره المثالي. وربما ينبغي أن نضيف أنه التعبير المثالي الإيجابي. فالتراجيديا هي الأسلوب الذي يجد فيه الرعب من الضياع تفسيره الأمثل، أما الكوميديا فتطلق الضياع، وتعيد تدويره من أجل استخدام متجدد وموحَّد. هذا في حين أن النوع الرعوي يقر الضياع ويمكننا من أن نقره، لنجد مساحة له ولنتذكر ماذا يوجد أيضًا في الحياة. إننا يمكن أن نكون "ممزقين من قبل مشاعرنا"، وفق كلمات إمبسون، دون أن نكون ممزقين إلى أشلاء؛ إذ ثمة شكل من الفطنة *wit*، من المفارقة بحيث يبقي على الرعب دون الوصول إلى إطلاقه. إننا نستطيع أن نتعلم من اليأس أسلوبًا، كما يقول إمبسون في

قصيدته الشهيرة، "هذا الألم الأخير". لا ينبغي لهذا أن يكون أداء رعويًا، لكنه يحظى بمزج الرعوي للكدر الدفين والابتهاج المصمّم. وقد ظهر الكتاب اللاحق لإمبسون وهو بعنوان بنية الكلمات المركبة في عام ١٩٥١. وتأتي فروضه النظرية المثيرة مكدّسة برموز حافلة لترميز المعنى والحالة المزاجية (أ) للمعنى الذي في خلفية الذهن، + و – للتلميحات الأدفأ والأبرد، و (ل) للحالة المزاجية، (للمرجع الخفي، وهكذا). فالصورة تبدو كما لو كان هناك اثنان من إمبسون عاملان هنا: الناقد (والشاعر) ذو الذهن الماكر والفياض وحتى المستهتر، ونوع ما من المحاسب اللغوي *linguistic auditor* الذي يحوم قلقًا بجداوله وعدّاده. ويدرك إمبسون هذا الفارق في تنظيم كتابه ("إن القارئ المهتم بالنقد الأدبي سيجد زاده" في الفصول المركزية)، وهو يأمل ألا نكون نافدي الصبر أكثر من اللازم مع نظريته اللغوية. وهو محق بالطبع في أن يشير إلى أن "حتى مجرد خطوة متواضعة إلى الأمام في فهمنا للغة تؤدّي دورًا لا بأس به في تحسين النقد الأدبي". لكن يظل الكتاب مع ذلك غريب الشأن، وتبدو النظرية الضمنية، أو المتناثرة أكثر دلالة من الأخرى التي تم الإلحاح عليها بتركيز شديد.

وقد قال كلينث بروكس، وهو يعرض بنية الكلمات المركبة، لقد كان إمبسون بمثابة "الهاوي الغوي، والرجل ذي المهارة" لكنه كان يحاول بجد شديد أن يكون محترفًا هنا، أو على الأقل أن ينظّم الفوضى التي خلّفها المحترفون. إن موضوع إمبسون الرئيس هو ما يدعوه "التعادلات" *equations* بين معاني كلمة مفردة، وهو يقترح أربعة أنماط من التعادل ١ – حيث يستدعي السياق معنى ليس هو المعنى الرئيس أو المعتاد للكلمة، إذ يكون المعنى الرئيس *the chief meaning* موجودًا لكن ليس في الواجهة *the foreground*؛ ٢ – حيث يتم استدعاء المعنى الرئيس وسلسلة من التضمينات؛ ٣ – عكس رقم (١)، بحيث يكون المعنى الرئيس موجودًا في الواجهة كمعنى، لكنه ليس قابلاً للانطباق مباشرة على الموضوع، وهو

الأسلوب المعتاد للاستعارة؛ ٤ – حيث تكون المعاني المختلفة معروضة بوصفهما المعاني ذاتها، كما هو في أشكال عديدة من المفارقة ***paradox***. وهو يوافق بيسر على أنه "يمكن ... لتصنيف ما أن يغطِّي حقلاً ما دون أن يخبرنا بأي شيء مهم حوله"؛ ويمكننا بالطبع أن نتساءل عما إذا كان هذا التصنيف غير القابل تقريبًا للاختراق ليس في واقع الحال مشتِّتًا للانتباه، إن المذهل هنا، بالطبع، ليس هو عملية التصنيف ***the classifying*** بل الفكرة ذاتها الخاصة بالتعادل، فهي معًا تقلِّص مساحة بحث إمبسون المتواصل في اللغة والعقل، وتعطيه حقلاً أقرب ليعمل فيه، وتوسِّع تضميناته الاجتماعية.
إن اشتباك إمبسون الآن مع الكلمات وليس مع الصور ***images*** أو العبارات المسكوكة ***idioms*** أو صيغ النحو. ومع الكلمات وليس مع ما يصوغه الكتّاب منها. لكن هذا التمييز يبدو مهتزًا على مستوى الممارسة؛ نظرًا لأن إمبسون يستخدم أمثلة أدبية عديدة جدًا، وإن كان لديه اهتمام نظري حقيقي. قد نكون قادرين أن نقول في أية حالة محدَّدة إذا ما كان بوب أو شكسبير يلوي بشكل شخصي المعنى الخاص بكلمة ما أو يستغل تحولاً معاصرًا في دلالتها، إلا أن ذلك لن يكون سببًا للتفكير في أن النشاطات ليست مختلفة. إنه، بعبارة سوسير، اللغز القديم الخاص باللغة والكلام: إن إمبسون يريدنا أن ننظر إلى اللحظات التي يصل فيها الكلام إلى اللغة، ليلتمس منها البركة ***blessing*** والإنعام ***grace***.

هكذا أو بهذه الروح يدرس كلمة ***wit*** "فطنة" في مقال في النقد لبوب، وكلمة ***all*** "كل" في الفردوس المفقود، وكلمة ***dog*** "كلب" في تيمون الأثيني ***Timon of Athens***، وكلمة ***honest*** "صادق" في عطيل، وكلمة ***sense*** "المعنى" في الافتتاحية ***The Prelude***، وسواها. إن كل المعاني الخاصة بكلمة من الكلمات تمثِّل تاريخها. إنها يمكن ألا تكون حاضرة في أية قصيدة معينة أو فعل كلامي معين، وبالطبع فإنها يمكن أن تموت وألا تعود

متاحة بالمرة مرة أخرى، لكن اللغة تحيا عبر تغيير مسار مثل هذه المعاني، ويكاد لا يكون بمقدورنا في مثل هذا العالم من الثراء أن نقول أكثـــر ممـــا نقصد. صحيح أن إمبسون يجادل بأن نكاتنا الـــصغيرة، وســـطح أفكارنـــا ومشاعرنا التي نسلم بها، وربما قلما ندركها، "تحمل عقائد ***doctrines*** أكثـــر تعقيدًا في الواقع من البنية المكتملة لرؤيتنا الرسمية للعالم". إننا نؤدّي الكثير من عملنا الأخلاقي والوجداني الأكثر دلالة عبر "هذه الكلمات المبهمة الثرية الحميمة". ويرجع الكثير جدًا في ذلك إلي رؤية العالم الإليزابيثية أو الخاصـــة (بالنهضة أو العصور الوسطى)، وهو ما يحتاج الآن إلي إدماجه مع حدسنا حول العالم التحتي المسكوت عنه (وإن كان لا يزال لغويًا)، أو مع ما يدعوه إمبسون "تشجيرة الأفكار الأصغر" ***the shrubbery of smaller ideas*** "يمكـــن أن يكون هذا أمرًا مهمًا بالنسبة للمجتمع، لأن معتقداته الرسمية المقبولة يمكن أن تكون ستتحول إلى أشياء قاتلة ما لم يتم منعها بدرجة ما".

إن "العقيدة" ***doctrine*** تعد كلمة مفتاحية هنا. ويلح إمبسون، مخلـــصًا لمتابعته للعقل حتى في قلب أرض الشعور، على أن الكلمات تقول أشـــياء، حتى حين تكون موظّفة عاطفيًا أو بشكل مشوَّش، فهي تتضمن عقائد كاملـــة ***whole doctrines*** لابد لنا من أن ننتبه لها. "إن المتحدثين عـــاديون وغالبًـــا سذج إلا أنهم يصلون إلى شيء ما". إن "العقيدة" ***doctrine*** مستخدمة بمفارقة خافتة ***slight irony***، نظرًا لأن كل قضية إمبسون هي أن العقائد المهتم هو بهـــا ليست مصوغة بما هي كذلك، بل حتى بهذا المعنى فإن أية عقيدة هي بعيدة تمامًـــا عن أن تكـــون حيلة ***a trick***، وبالتأكيد فإن بنية الكلمات المركبَّة هو أكثـــر أعمال إمبسون طموحًا. كما يقول نوريس إنـــه "مـــصنفه النقـــدي الجـــامع" ***his critical summa***؟ إن الكتاب يفتقر إلى الإثارة الخالصة لـــ سبعة أنماط من الغموض، واكتساح الحجة في بعض أشكال الرعوي، وإمبسون نفـــسه يقارنه بمنطاد قديم متثاقل، بطيء بعض الشيء في هبوطـــه إلـــى الأرض.

إلا أن هذا المنطاد يحلِّق به فوق أرض لغوية ثرية ووعرة وغير مرسَّمة الحدود أصلاً، وهو يحوي بلا شك ما يعد نصه المتفرد والأقوى في النقد الأدبي، وهو المقال الذي يُفضي فيه القلق بشأن اللغة، وهي العادة القديمة "للتحليل اللفظي"، إلى إثارة أكثر الأسئلة تثبيطا للهمم من خلال واحدة من أصعب المسرحيات في العالم.

يمهِّد إمبسون لدراسته لـ الملك لير بمعاينة مديح الحماقة ***Praise of Folly*** لإراسموس ولصور مرتبطة بالحمق. إن للحماقة دائرة من المعاني الممتدة من السذاجة ***simple-mindedness*** إلى القداسة ***sanctity***، فاهمًا إياها بمعاني المغفَّل ***dupe*** والمهرج ***clown***، والمجذوب ***lunatic*** والبهلوان ***jester*** والمدلس ***knave*** وما إلى ذلك. ويشير اراسموس إلى أن أشكالاً معينة من الحماقة يمكن أن تكون هي الحكمة القصوى ***the ultimate wisdom***. إن شكسبير يلمس هذا الشعور، لكنه بدرجة أكبر كثيرًا يجعل المعادلة، فيما يجادل إمبسون، على هذا النحو الأحمق = المهرج، وغالبًا في سياقات مؤلمة بشدة، حيث يكون المهرج أيضًا نوعًا ما من المجنون. كيف لنا أن نقرأ سؤال ماكبث "لمَ ينبغي لي أن ألعب دور الأحمق الروماني، وأموت بسيفي أنا"؟ فهل هو يسأل عما إذا كان ينبغي له أن يلعب دور الأحمق أم لا، أم أن التشديد، كما يريد إمبسون أن يتصور، على "الأحمق الروماني"، "لكيما يجعله يُضمِّن أنه كان عليه أن يلعب نوعًا ما دور المهرج بأي صورة" ؟ في كلا الحالين فإن معنى المهرج بارز.

في الملك لير يتم تعلم نوع ما من البساطة من خلال الجنون، أي "ليس من خلال المعاناة فحسب، بل من خلال كونه مهرجًا". ويبدو هذا وكأنه نسخة مُشَيْطَنَة ***a demonised version*** من تفكير إراسموس: اللاهوت المسيحي بوصفه شكلاً من الفارس الرفيع ***sublime farce***. إن الملك لير، وفق ما يفترض إمبسون، تدور حول تخلٍ منقوص عن الملك ***incomplete renunciation***،

حول ملك عجوز "جعل من نفسه أحمق على أوسع نطـــاق كـــوني ممكـــن ومرعب، لقد انحاز إلى الجهة الخطأ من العالم القادم وكذلك إلى الجهة الخطأ من هذا العالم". إن أكثر من نصف الشخصيات الرئيسية في هذه المـــسرحية يصبحون حمقى بمعنى أو بآخر (وكثيرًا بمعان عديدة)، ولا تـــوحي عبـــارة ("تضج" للنضج هو الكل) الشهيرة *the famous 'ripeness' of 'Ripeness is all'* بالنضوج الهادئ *calm maturity*، وإنما بالتفتح المنهك داخل الجنون والمـــوت، إن لير كأحمق يحتضر يرد على تشخيص إراسموس للحماقة، إلا أن حكمته من نوع غريب ومستنزف وتقريبًا ذاهل:

«وكبش الفداء الذي جمع كل هذه الحكمة من أجلنا يُرى فـــي النهايـــة بنوع من الحسد المخمود، ليس فيما أظن لأنه فعلاً أصبح حكيمًا بل لأنه كان متخمًا جدًا بالرغبة الإنسانية العامة في الخبرة ؛ ليكون عبر كل شيء».

إن "كل شيء" يتضمن خبرات قد لا يمكننا أن نتخيلها، ما دمنـــا قـــد تعلمنا ضمن أشياء أخرى تعلّمناها أنه "ليس هنا ما هو أسوأ"، لأن "الأســـوأ" قابل للتسمية *nameable*، ويمكن أن يكون هناك حتى ما هو أسوأ من ذلـــك محفوظ لنا. فحتـــى البـــشر المجـــانين (الحمقـــى، المهـــرجين، البهاليـــل) "لا يمكنهم أن يخبرونا مباشرة ماذا يكون الأسوأ، لكنهم يتيحون لنا التحـــديق داخل الهاوية *the abyss* من أجل المعرفة الخاصة بأسس العالم".

أما مقال إمبسون عن توم جونز الذي نشر أولاً في الكينيـــون ريفيـــو عام ١٩٥٨، وأعيد نشره في اســـتخدام ســـيرة الحيـــاة *Using Biography* عام ١٩٨٤، فيعود إلى قضية المفارقة، لكنه يطبّقها على قراءة الرواية التي هي معًا "دفاع" حميم وعريض، كما يقول إمبسون، يسعى إلـــى أن يظهـــر الذكاء والعظمة الخلقية *moral grandeur* لعمل غالبًا ما يُرى بوصفه ممتعًا لكنه "من القلب" *hearty* فحسب. والنتيجة هي مراجعة لتحفة ترقى إلـــى أن تكون في مستوى الأصل؛ وهي تتضمن الدعوى المدهشة حـــول أن صـــانع

المفارقة القدير يجب في النهاية ألا يعرف إجابات الأسئلة التي يطرحها. ولا تصبح المفارقة في هذه اللحظة توازيًا أو إتقانًا بل النوع الأعمق من الشك. فالقضية موضوع النقاش هنا هي أمر المسيح بمسامحة أعدائنا. إن توم جونز يفعل هذا ويوبّخ من قبل من يظهرون بمظهر أفضل الفضلاء. فهل هذا صدع آخر في درع الإنسان الخير (وثمة صدوع أخرى موجودة)، أم أن فيلدنج نفسه متردد بشأن إلى أي مدى ينبغي أن يُتّبع الإنجيل في الممارسة؟ إن ما هو جذاب هو تصور إمبسون حول أن الكاتب العميق التفكير يبلي بلاءً حسنًا بألا يكون حاسمًا بشأن قضية من هذا النوع، وإصراره على أن توم نفسه يرتقي إلى ذرى أخلاقية أصيلة تمامًا في جميع الأحوال، وأيًا ما كانت ترددات فيلدنج الممكنة، فالمقال يطرح توازنًا مقابلاً ومهمًا إزاء مقال لير، كما يمكن بالفعل لإمبسون أن يقول إن توم جونز يفعل هذا بالنسبة لـ الملك لير: الاحتفاء بالخير يتطلب الإقرار بكل شيء يمكن أن يدمّر الفرصة؛ لكن الليل المظلم للأشرار (الذي ليس هو الأسوأ) يمكن أن يضيء، على الأقل بالنسبة لأولئك الذين حافظوا عليه، بواسطة مثال لعالم ذي دافع كريم.

"الله قيد المحاكمة" هذا هو ما يقوله إمبسون في كتابه التالي إله ملتون الصادر عام (١٩٦١)، والسبب هو أن كل الشخصيات في أي سرد متحضر تكون قيد المحاكمة فإحساس إمبسون بالعدالة يتطلب أن حتى الشيطان (خصوصًا الشيطان) ينبغي أن يحظى بمحاكمة نزيهة، وهو يكتب بشكل مقنع، هنا وفي أعمال أسبق، حول العظمة المحطّمة للملاك الساقط. إن الشيطان استجاب لما يطلق عليه إمبسون "إغواء مثير ذهنيًا" – إنه لم يكن محقًا في أن يتمرد ولكن كان بمقدوره أن يكون محقًا – والشيء ذاته ينطبق على إغواء آدم وحواء. إننا نحتاج أن ندرك أن ملتون، "هنا كما في كل الحالات الأخرى "يرفع نغمة الإغواء عاليًا بشكل مدهش". لقد وجد إمبسون في بعض أشكال الرعوي أن السقوط بطولي بشكل جنوني، فثمة سؤال

صعب موجَّه إلى الله – "إنه لوهم مرعب، حيث المزاج الغربي في عليائه؛ إذ يتضمن عدم التناسب اللامعقول للفعل مع نتائجه استثارة عريضة للفعل البطولي" – إلا أنه يبدو الآن وقد أجاب عن السؤال مرة وإلى الأبد. إذ إن "الإله المسيحي الأب، إله التثليثيين *the God of Tertullian* الأوغسطينيين والأكوينيين هو أشر شيء ابتدعه حتى الآن القلب الأسود للإنسان"، لأن المسيحية، وحدها من بين كل ديانات العالم، أعادت اشتهاء العصر الحجري للتضحية بالإنسان إلى بنيتها الأساسية». فالمسيحية تحتفي بتعذيب ابن من قبل أبيه، والناتج وفق ما يجادل به إمبسون، يجب أن يكون «مفسدًا أخلاقيًا»– إذ سيكون على المتعبد أن يفكر في إلهه/ أو إلهها بوصفه ساديًا. إن هذه التهمة تبدو وحشية تمامًا، وإمبسون نفسه يفترض أن «معظم مسيحيي اليوم من كل الفرق سيشعرون أنه يمكنهم بثقة أن يرفضوها»؛ لكنه حينئذ يصدمنا باقتباسه من الأكويني حول جانب معين خاص بـ«السعادة الأبدية» *beatitude* للمباركين: إذ يحظون بمشاهدة الملعونين وهم يُعذَّبون. فلماذا لا يصدمنا هذا بقدر أكبر؟

كما يقول إمبسون، إنه في الحقيقة قريب من روح معسكر الاعتقال. إن الصعوبة الخاصة بالكتاب تعود إلى أن إله إمبسون الفظيع حقيقي جدًا إلى حد أنه يتطلب جهدًا من الإرادة ليتم التفكير فيه بوصفه اختراعًا إنسانيًا، وأن الاختراع لمثل هذا المخلوق، لمثل هذه الصورة الاستثنائية من الخير والحب، هو ما يحدِّده إمبسون بوصفه شرًا أخلاقيًا.

إن إله ملتون هراء مثير *rousing stuff*، كما قد قال إمبسون في واحدة من قصائده المبكرة. أما طلاب ملتون فسيرغبون دومًا أن يقرؤه ويتجادلوا معه، وسيظل العديد منا يحتفظ له بمشاعر راسخة، بما فيها حتى الامتنان، لشجاعته وإسرافه، لكن هذا لا يضخِّم أو يبدِّل من مكانة إمبسون في تاريخ النقد ونحن نحتاج أن نلاحظ مادة خامًا جديدة في العديد من حجج إمبسون، جوًا من نفاد الصبر والازدراء، اندفاعًا لكسب الحجج حتى قبل أن تكون قد

بدأت. وما اعتيد أن يؤخذ على أنه إعادة صياغة منعشة ***breezy paraphrase*** أصبح ملخصًا موجّهًا، مستبدًا بالقارئ. صحيح، على سبيل المثال، أن ملتون يقول إنه ينطلق في عمله هذا لكي يبرّر سبل الرب للإنسان" ويمكن أن يدل الفعل "يبرّر" هنا بدرجة أكبر على عدم اليقين حول الناتج مما يروق للمسيحيين المحدثين أن يتأملوه. إلا أن ملتون لا يقول إنه "يصارع لجعل إلهه يبدو أقل شرًا" أو إنه كتب قصيدته "ليبرّر لله خلقه لعالم مليء بالإثم والتعاسة". هذا هو كلام إمبسون، المتكلم من بطنه ***the ventriloquist***، المتحمس أن يدين الله، مقحمًا بشكل متكرر قاعدته الرائعة حول أن كل الشخصيات تكون موضع محاكمة ***on trial*** في أي سرد متحضر.

إن فاوست والرقيب – وهو مخطوط تم تصحيحه وتحريره بأناة من قبل جون هنري جونز ونشر عام ١٩٨٧، أي بعد ثلاث سنوات من وفاة إمبسون – يظهر مارلو ***Marlowe*** على أنه أفضل من ملتون، فهو رافض لأوامر الله ومخترع لفاوست آخر غير ملعون، ولمفيستوفيليس آخر ليس شيطانًا وإنما هو روح وسيط ***a middle spirit***، من هذا النوع الذي يسرق الأطفال ويلقي بهم إلى الجنيات. إن مفيستوفيليس يريد روح فاوست وفاوست يريد أن يصبح هو نفسه روحًا وسيطًا وعندئذٍ يموت ميتة وحش، بدلاً من أن يبقى ملعونًا أبد الدهر. ولذا فإن فاوست لن يحتاج روحه في النهاية، ومن ثم يمكن لمفيستوفيليس أن يحظى بها – وهي صفقة معقولة، فلا الله ولا إبليس يحظيان بنظرة هنا. ومن المؤكد أن مفيستوفيليس يمارس حيلاً شتى، لكن فاوست في النهاية، لأنه قد خشي الجحيم وأمل في الجنة، يدرك أن ما ينتظره هو النسيان، و"يموت بين ذراعي صديقه المخادع في راحة غامرة، وأيضًا في امتنان، ودهشة، وحب، وسماح، وإنهاك. إنه أسعد موت في كل تاريخ الدراما".

إن هذه، فيما يجادل إمبسون، المسرحية التي كتبها مارلو، وبقاياها موجودة هنا وهناك فيما لدينا من نصوص. "إنها تعد مسرحية بديعة لأنها قد

سمحت في آن واحد لأحداثها بالتنوع الكامل مع انتزاع الرصانة المشبعة بالرعب المتظاهر بالتقوى". ولسوء الحظ فقد كانت راديكالية أكثر من اللازم وغير مؤمنة أكثر من اللازم مما جعلها تقع في يد الرقيب دون أن يُضفي عليها مارلو أو سواه النظرة التقليدية فيشيطن الأرواح ويُمَسْحِن خطأ فاوست ويؤكد أنه قد لُعن. وعلاوة على ذلك فإن إمبسون يضع تخميناً حول الكيفية التي ذهبت بها الأجزاء المفقودة من المسرحية.

وبقدر ما نعلم فما من دليل على الإطلاق يدعم هذه النظرية اللامعة. ولقد وجدها بعض الدارسين شاذة أو حتى أسوأ من ذلك، بينما وجدها آخرون معقولة تمامًا، وتمثل بداية لفهم جديد لمارلو وعصره. إن للكتابة طاقة وقوة استثنائيتين على الإقناع، لا توجد لدى واحد من أولئك المستبدين الذين يشوّهون إله ملتون، إلى حد أنني مُغرَى أن أفكر في العمل بوصفه رواية تاريخية مرموقة، أو قصيدة قصصية تضارع ترجمات أو إعادات بناء باوند للبروفنس *Provence*. بل إنه يوجد، مع ذلك، ما هو أكثر.

لقد كان دومًا المسكوت عنه *the unspoken* هو عالم إمبسون، وهو يذكرنا أننا نحتاج ألا ننظر فحسب إلى ما يقوله كتاب ما بل أيضًا إلى "ما يخلّفه وراءه". إن د. فاوست التي لدينا، في أية نسخة من نسخها، متشظّية، "طلل"، وفق ما يرى إمبسون، وبعض هذه الشظايا ينظر "شامتًا" إلى قدر الإنسان الذي يبدو أن شظايا أخرى تحتفي به. إن الجواب المعتاد على مثل هذا اللغز هو أن يقال إن مارلو قد كتب فقط الأجزاء الجيدة. لكن لن يوجد لدى إمبسون أي شيء من هذا، لأن هذا يعول على "الخرافة الكبيرة القائلة إنه يمكن دائمًا للمرء أن "يكتشف" مؤلفًا ما كما لو كان كأسًا من النبيذ البرتغالي". إن ما "يكتشفه" إمبسون هنا بمعاونة ترجمة فاوست الألمانية، التي لابد من أن يكون مارلو قد عمل انطلاقًا منها، هو نوع من الطاقة التي تجعل عملاً جماهيريًا يصل إلى نظام كامل من العواطف في ثقافة ما، ولذلك يصبح خطرًا. إنها خرافة أخرى، ربما، إلا أنها خرافة شعبية.

إن لدى إمبسون مشكلاً مع ميفستوفيليس. إذ لو لم يكن شيطانًا بالفعل، فإنه لابد من أن يكون مدعيًا لكونه شيطانًا لكيما يخيف فاوست وفق الإطار الصحيح للعقل. إننا نستطيع أن نرفض هذه الحجة في الحال بناءً على منطلقات إمبسون نفسه: لأنها تتفه أبياتًا من أفضل أبيات المسرحية. "لمَ، هذا هو الجحيم، ولستُ خارجه"، هكذا يقول ميفستوفيليس جوابًا على سؤال فاوست عن مكان الجحيم. إن الجحيم ليس مكانًا وإنما هو ظرف *a condition*، وهو شاحب بالنسبة لفاوست بحيث إنه حرفي تمامًا بشأنه؛ أما مفيستوفيليس فمرعوب فعلاً من درجة شحوب *dimness* فاوست التي هي شكل من أشكال العبث في وجه الرعب. قد لا يروق لنا الجحيم المسيحي، إلا أنه يمنح قوة هائلة لهذه المواجهة، بينما لا يفعل ذلك تصور مفيستوفيليس المستعير فحسب للمعجم الشيطاني. أما فاوست نفسه فهو موضوع آخر وهو يتحدث عن "الموت الأبدي" *eternal death* حيث يفترض أن نتوقع منه أن يتحدث عن الجحيم أو اللعنة، وهو يدعو إبليس *Lucifer* "الرب المطلق *Chief Lord* وحاكم الليل السرمدي *Perpetual night*"، وهو ما يبدو سلميًّا نوعًا ما بالنسبة لعالم العذاب اللانهائي. إن قراءة إمبسون تضفي كرامة حقيقية على فاوست الذي يقول إنه لا يؤمن بالجحيم وتقبض على العظمة الوامضة لبعض دعاوى فاوست حول السحر. كما أننا في حاجة إلى أن نلاحظ أنه أيًا كان ما يعتقده إمبسون فإنه يفعله، ففكرته عن الدليل هي في حقيقة الأمر نقدية وليست تاريخية: "الدليل الأفضل على هذه النظرية الخاصة بالمسرحية هو أنها تعطي للعديد جدًا من التفاصيل قوامًا وقوة دفع". "كل هذا القسم لامع جدًا حين يستعاد إلى حد أنني أشعر أنه لا يمكن أن أكون قد أخطأت". لا بأس، يمكن أن يكون قد أخطأ، وعلى الأرجح فقد أخطأ، لو أن كلمة "محق" *right* تعنى معقولاً *plausible* أو صحيحًا *correct*. بيد أنه قد كتب أمثولة نقدية *a critical fable* ذات قوة لافتة، فاوست مضاد *a counter - Faustus*

يضاعف إمكانيات فهم نص مزعج ويثير السؤال حول ما يكونه هذا الـــنص أو أي نص، وليست أقل التحديات التي يثيرها إمبسون في وجوهنا هي أيـــن ينبغي لنا أن نقف إذا ما أردنا أن نناقضه. إننا نستطيع تقريبًا على نحو مؤكد أن نقترب من الاحتمالية التاريخية أكثر مما يفعل، لكن لا إذا ما كنا نتصور على نحو مزهو بنفسه أننا هناك سلفًا. لقد أنهي إمبسون مسيرته كما بـــدأها مزعجًا سكينة الإجماع وكاشفًا معاني لم يفكر أحد سواه أن يبحث عنها.

الفصل الحادى عشر

ر. ب. بلاكمور

بقلم: مايكل وود

بينمـــا كنتَ تصـــرخ، مستحيل،
كانت هناك خطوة تعتلي الدَّرج

راندال جاريل، "الأمل"

"الشكل طريقة تفكير" هكذا كتب ر. ب. بلاكمور، وقد كانـــت كلمـــة الشكل بالنسبة إليه واحدة من كلماته الأثيرة والمتكررة. لكن لا يمكن مع ذلك أن يكون من المقبول وصفه بأنه شكلاني، وقد تميـــز نقـــده كلـــه بالتزامـــه باستخدام مفهوم يبدو أضيق – وهو التكنيك- ليدخله مع ذلك إلى مـــساحات أرحب. وقد كانت مقاربته، فيما قاله عام ١٩٣٥، في مقال له بعنوان "وظيفة عمل الناقد":

"بصورة أساسية عبر التكنيك، بالمعنى الأوسع لتلك الكلمـــة، تكنيـــك الأمثلة المتناولة، التكنيك على مستوى الكلمات... وحتى اللغويـــات.. لكـــن أيضًا التكنيك على مستوى الأنماط الذهنية والعاطفية... والتكنيك، أيضًا، بما هو تكنيك لتأمين وتنظيم وتمثيل رؤية أصيلة للحياة".

وقد يكون من المعين لنا أن نفترض أن عمل بلاكمور المبكِّـــر قـــد تركَّز على التكنيك بالمعنى الأول، مع وفرة من النظـــرات المتطلعـــة إلـــى المعاني الأخرى، بينما كانت أعماله المتأخرة تختبر التكنيك بصورة أساسية بالمعنى الأخير، هذا وإن لم يغادره المعنى الأوسط سواء في المرحلة الباكرة أو المتأخرة. ويتناظر إلى حد بعيد هذا الحشد مـــع التركيـــز علـــى الـــشعر

والشعراء في الكتب الأولى – مثل العميل المزدوج (١٩٣٥)، وثمن العظمة (١٩٤٠) وقد ظهر معظم العمل مرة أخرى في اللغة بوصفها إيماءً (١٩٥٢) ثم ثانية في الشكل والقيمة في الشعر الحديث (١٩٥٧) – ومع التركيز على النثر والمجتمع في الأعمال المتأخرة – مثل، الأسد وقرص العسل (١٩٥٥)، وأحد عشر مقالاً في الرواية الأوروبية (١٩٦٤)، وأولية الجهل *A primer of Ignonance* (١٩٦٧) وقد كان حضور كل من هنري جيمس وهنري آدمز، مع ذلك، حضورًا دائمًا، في النجاح كما في الفشل، أبطالاً وقديسيين، نماذج ونصائح. إذ جُمعت مقالات بلاكمور عن جيمس بعنوان دراسات في هنري جيمس (١٩٨٣)، كما ظهرت قطعة بليغة من عمله غير المكتمل عن آدمز، وهي عبارة عن اختيار من بين حوالي سبعمائة صفحة من أصل المخطوط، بعنوان هنري آدمز في (١٩٨٠).

ولقد ولد بلاكمور عام ١٩٠٤ وأصبح، وقد علّم نفسه بنفسه إلى حد كبير، واحدًا من أكثر نقاد القرن ثقافة في مجالات شتى. وقد كان يُعد في أواخر حياته إلى حد كبير، إن لم يكن دائمًا، أستاذ الإنجليزية المفهوم بسهولة في برنستون؛ مما جعل التكريمات المحلية والعالمية تنهال عليه. وقد توفي عام ١٩٦٥. إن النقد، فيما يقول، مثله مثل السير: "يكاد تقريبًا أن يكون فنا شاملاً". فكلا الفنين "يتطلبان تبديلاً مُطّرِدًا ومُعقّدًا وحفاظًا على التوازن؛ ولا يمكن لأي منهما أن يُفحص كثيرًا أثناء سيرورته؛ وقليلون هم من يؤدّون أيًا منهما أداءً حسناً بالفعل" لأن معظمنا، وفق ما يرى، يؤثر المسيرات المعبّدة السبل أو شكلاً ما من التحول السريع – نظرية ما سهلة أو عقيدة مهيمنة بشدة.

وتتمثل ميزة ما يدعوه بالمقاربة التقنية، كما يقترح، في أنها "تقبل بسهولة مقاربات أخرى وأنها متحفزة لأن تكتمل بها" وأنها لا تخلط التقنية بأمور أخرى. فهي قابلة لأن ترى كما يفعل بلاكمور، على سبيل المثال، في

عمله عن ييتس وإليوت، كيف يمكن لنسق من المعتقدات، سحرًا كان أو دينًا، أن يعمل تقنيًا في قصيدة، وكيف يكون ذلك، في قصيدة، هو كل ما يحتاج أن يفعله نسق ما: ليست عاطفة مصوغة صياغة خارجية في مذهب، بل مذهب معروض بوصفه عاطفة. وعلى العكس من ذلك على سبيل المثال، كان هاردي، بالنسبة لبلاكمور، شاعرًا أبياته عرضة للاكتظاظ بالحزم الفكرية جاهزة الإعداد لزمنه، كتل من الأفكار، والصيغ، والاستحوا ذات *obsessions* والإكراهات غير المنظّمة *compulsions indisciplined*. ولذا فإن شعر هاردي يكون في أفضل أحواله حين يطرح جانبًا هذه الأفكار أو يجد أفكارًا أخرى أكثر شخصية، قابلة للتناول التقني، فيحوّلها إلى أسلوب "يتقلص، بدوره، إلى حلية".

أما البدعة الحديثة العظمى، وفقًا لبلاكمور، فقد كانت تتمثل في صيحة العفوية *the cult of spontaneity*، ذات "العواطف الصريحة بشكل طاغٍ" وهو ما كان يتجاوب، فيما يعتقد، مع التعصب في السياسة. لقد كان الشكل الأثير للبدعة هو شكل "الوباء"، وباء "المغالطة الخانقة" *the stultifying fallacy* للشكل التعبيري: "الإيمان... أنه إذا ما شُعِر بشيء ما فحسب شعورًا مكثّفًا بالقدر الكافي فإن التعبير الخالص عنه بالكلمات سيمنحه شكلاً مُرضيًا... لكن بلاكمور، على العكس من ذلك، جادل بأن التعبير الخالص *mere expression* ينتج نفاية خالصة *mere litter*، علامة عاطفية على الشعر الذي لم نفلح في أن نبدعه. إذ إن الشعر، إذا ما كنا نفهمه، لا يتمثل على الإطلاق في المباشرة *immediacy*... بل الشعر هو الحياة وقد انتُزِع منها الشكل والمعنى؛ ليس الحياة معيشة بل الحياة مؤطّرة *framed* ومحدَّدة *identified*. لم يكن الشكل إذن بالنسبة لبلاكمور ترياق العادة والوظيفة كما هو مقترح من قبل الشكلانيين الروس ولا البناء الأرسطي السامق المشيَّد من قبل مدرسة شيكاغو؛ أي لم يكن تغريبًا ولا صرحًا تذكاريًا. بل كان، بعبارة ييتس،

تطهيرًا للقلب *a chastening of heart* لكن كما سيقول إليوت، فإن ذوي القلوب فقط من البشر يمكنهم أن يحتاجوا التطهر.

قد يكون صحيحًا أن تطهر بلاكمور يبدو خانقًا *Stuffy* وأنه لا يجد دائمًا الكلمات المطلوبة. إذ يمثل "الخيال العقلاني" *the rational imagination* "الفن عقلاني *rational art* والانحياز عقلاني والبناء عقلاني"، شعارًا مستغربًا لشخص مهتم بـ"مهارات لا واعية *unconscious skills* ويؤكد أن "أي شاعر جيد" يجب أن "يصدر عن الغموض" فالحيرة والدهشة والتناقض هن رفقة الشاعر (والناقد) اللائقة؛ إذ إن "منطق الفن" ليس هو "منطق الكتب التعليمية". ولذا فإن "العقلاني" *rational* لابد من أن يعني أنه منظم من شكل محسوس وطيع، مهما كانت المسارات في النهاية دقيقة ومتبوعة حدسيًا، لخطاب معقول. إلا أن اللفظ الذي يصلح مع ذلك لأن يبدو معًا مشذذًا ومترددًا، يشي بقصة حب خيالية للعقل *a romance of reason* لكونها متواصلة فيما وراء الأقدار. إن بلا كمور يقر أن العقل هو "الأسطورة العظمى" للإنسانية، لكن فقط ليقبض على كل ما هو أصعب فيما تطرحه الأسطورة. و تشير إحدى قصائده إلى تاريخ مثل هذا القبض، عقل كئيب *a melancholy reason* بسبب حكم العقل. ومن الممكن، فيما توحي القصيدة، تجنب الدهشة والامتعاض، أو القنوط، و"الإجلال المحزون للجراح المشتركة". "فالمعرفة بدون اتصال" ممكنة.

أو هكذا ندافع – نحن الذين تزوجنا العقل

من أجل قضية ميئوس منها، حين صارت قضية القلب خاسرة.

Or so we plead-we who have married veason

on desperate cause, when the heart's cause was lost.

لعل هذه هي الكيفية التي يتفق بها لأحد أن يَدعَى، كما دُعِي بلاكمور نفسه ذات مرة، فوضويًا محافظًا. "دعونا نقول إننا لا نملك الكثير من العقل بحيث يكون بوسعنا أن نفقد أي شيء منه".

لقد كان إليوت، إليوت النقد المُبكِّر المدعوم بالممارسة الشعرية من "بروفروك" *Prufrock* إلى "فور كوارتيتز" *Four Quartets*، شخصية حاسمة في تطور بلاكمور، وأكثر أهمية من جهات عديدة من جيمس وآدمز اللذين ظل يعود إليهما كثيرًا جدًا بوصفهما موضوعين للتعلق والاهتمام. مع ذلك فقد كان الكثير من نقد إليوت، وإن يكن مهمًا، تأكيديًا وابتدائيًا في لغته وكذلك أمثلته عرضية. هذا بينما كان بلاكمور دقيقًا في أمثلته، وفي أفضل أحواله، مجرِّبًا بحصافة في لغته. فلم يكن مستعدًا لأن يتبع فقط إليوت بل حتى أرنولد في مسألة المعايير، وإن كانت لديه شجاعة أن "يأمل في أن تكون الخطوة أرشق وأن تسفر عن عالم آخر". فقد رأي النقد بوصفه "بشكل واعٍ رهين الزمن، وظنيًا، ودراميًا": إذ "ما نصنعه هو تخييل لضبط إلحاح القراءة، ليس إلا"، و"أفضل ما يمكننا فعله هو رافعة مشكوك فيها من المصطلحات؛ ومن ثم وصف مفهوم إليوت للتقاليد *tradition* بوصفه تخييلاً *a fiction* بهذا المعنى، حتى إن لم يكن قد صيغ هكذا عن وعي":

فهو وفق ما يستخدمه إليوت رؤيا تجريبية ويدفع الذهن للأمام. وإذا ما أُخذ بجدية فإنه قانون دستوري رديء، بمعنى أنه يثير مشكلات لا حصر لها مصطنعة وغير قابلة للحل. إذ كما قال بلاكمور على نحو قاطع "إن عقلاً ليس به من أثاث إلا الأحكام *convictions* هو أشبه بغرفة ليس فيها سوى الضوء".

وعلى نحو ما يكتب عنه دينس دونوف فقد "أحب بلاكمور الفكر إلا أنه كان يشعر أنه يكاد يكون دائمًا غير ناضج... فكان شغوفًا بالشروح، خاضعًا

للأهلية التي أخذ ينظر إليها في النهاية على أنها خارج الموضوع". وقد قال بلاكمور نفسه إن النقد "ليس ضوءًا بل سيرورة من سعة الاطلاع" وتحوله الخاص؛ يجعل النثر يختبرا حتى المصطلحات النقدية التي تبدو سطحية المظهر أو شبه دوجماطيقية من أجل الوعد بالوهج أو الحركة التي فيها.

إن الشعراء يجدون في الشعر، فيما يقول، الوسيلة الوحيدة لإضفاء تنظيم مقبول على الانفعالات ***the emotions***، فالصياغة ذاتها تتضمن إمكانية تنظيمات مقبولة. إن النظام ***order*** بالنسبة لبلاكمور – وهي كلمة أخرى من كلماته الطّلسمية – دائمًا متقلب ***precarious*** وموضعي ***local***، ومواجه بتشويشات خاصة. "إن الهيولى ***chaos*** ليست ما يتوجب علينا أن نستبعده، بل إنه ما لا نعلمه... عن السلوك الذي... يشكل حيواتنا" بل إنه حتى من الممكن، على نحو ما يظن بلاكمور في أحد المواضع، أن يقتضي النظام البلاء ***distress*** (التشديد من عنده)، إذ قد يحتاج بانتظام إلى تجربة التورط في العنف وغرابة الفعلي".. وبهذا فإن النظام يعكس طلب المعرفة أو المغامرة وليس السيطرة الخاصة؛ ويمثّل طموحًا وليس كبتًا ***a repression***. "إن التنظيمات الوحيدة المحكمة ***the only sound orders*** هي تلك التي تستدعي الفوضى ***disorder*** وكذلك تقاومها". وعلى نحو مماثل، فإن مفاهيم مثل الشكل ***form*** والإطار ***frame*** والمعنى ***meaning***، والخيال العقلاني ***rational imagination*** ليست إملاءات بالنسبة لبلاكمور بل هي مسابير (أدوات قياس) ***soundings*** ومحاولات للوصول إلى ما في الكلمات وما وراء الكلمات، وطريقة في التفكير وهي الطريقة والتفكير.

"حين أستعمل كلمة، صورة ***an imag***، تصور ***a notion*** لابد من أن يكون في عقدتها الصغيرة ***its small nodular*** شكل ظاهر... (أن تحوي) على الأقل تنبوئيًا التطور المستقبلي الكامل، الحياة الكاملة التي جنتها؛ لا بلاغيًا ولا صيغيًا، وإنما بعناد وعبرها كلها القلب الخفي بشكل مادي".

حركات الكلمات

إن بلاكمور يصر بشكل متكرر ومُلغِز بعض الشيء على أن الشعر تعبير روسمي *idiom*. "إن قصيدة ما هي تعبير روسمي *an idiom* وتجاوز مجموع استخداماتها" فبلاكمور يخبرنا، كما يخبرنا رانسوم وبروكس وكثرة كثيرة من النقاد المحدثين الآخرين، أن الشعر لا يمكن أن يساوي عباراته الشارحة، أي أنه "طريقة خاصة وطازجة للقول ولا يمكن من أجل حياته أن يقال بطريقة أخرى". وشعاره الخاص بـ "الكلمات وحركات الكلمات" *the motions of words* يعني إلى حد بعيد الشيء ذاته، فالكلمات تحظى بحيوات ثرية خاصة بها، وحركاتها في القصائد، والمسرحيات، والروايات هي "جميعا الوسائل التقنية للأدب"، واللقاء الناجح للكلمات والحركات يؤلف حدثاً غيرٍ قابل للاستبدال. وما على القارئ أن يفعله هو أن يسلم، على الأقل بشكل مؤقت، لأية سلطة يبرزها انتباهك إلى الضوء الكامن في الكلمات". إن الانتباه *attention* فاعل في هذه الصياغة، وبلاكمور يستخدم كلمة القراءة، كما يقول هو عن موضوع هارت كرين *Hart Crane*، بالمعنى القوي. وفي موضع ما ها هنا قد يكون من الوارد تمامًا للنقد الجديد أن يدعي الحق فيما دُعي لاحقًا بابتكار القارئ، أو القراء المتعددين. إذ ثمة قراءة (قراءتنا الأفضل، فيما يقول بلاكمور ربما بصورة غير ناضجة) "تتناول الشعر في تراكض خطاه *in its stride* إلا أن ثمة أيضًا قراءة تختار أن "تكبح الخطى أو تعرضها بالصورة البطيئة".

مع ذلك، فإن "التعبير الروسمي" *idiom* يمضي إلى ما هو أبعد من تحذيرنا ضد التعبير الشارح ويذكرنا، مع مالارميه، أن القصائد مؤلفة من كلمات. مما يوحي أن الثقافة والاستعمال، حياة لغوية مستمرة، شكل من التعبير هو معًا طريف *quirky* ومتماسك *solid*، لأن الكلام الروسمي (المروسم) *idiomatic speech* يفهم المنطق واللا منطق الخاص باللغة، على

سبيل المثال الاختلاف بيّن في وقت الحرب ***at war*** وفي الحـــرب ***in war***، أو بين قرابات المصاهرة ***in- laws*** والخارجين عن القانون ***outlaws***. فالقول بأن قصيدة ما تدخل اللغة يعني القول بأنها تصبح عادة لغة جديدة أو وعـــدًا بعادة. إنها لا تحدث شيئًا، كما يقول أودين، إلا أنها تغـــدو ســـمة ***a feature*** لما يحدث. فالتعبير الروسمي هو "لغة ملتوية جدًا ***so twisted*** ومُصاغة في شكل بحيث إنها لا تعبر فقط عن الموضوع المطروح بل إنها تضيف إلـــى الرصيد المتاح للواقع" وهو أيضًا ما قد يحدث، أي أنه إمكانيـــة ***a potentiality***، فهو يجاوز مجموع استخداماته لأنه يتطلع إلى استخداماته المستقبلية، مثـــل أمثولة رمزية ***a parable*** يمكن أن يتعمق معناها مع الزمن والتاريخ.

إن بلاكمور مؤمن متقد الإيمان بـــ"الإخفاق الجذري للغـــة" (بعجزهـــا دومًا عن أن تقول بوضوح ما في صميم القلب ***in a full heart*** إلا أنه يرى أيضًا حالات، كما هو لدى شكسبير ووردزورث على سبيل المثال، يتم فيها "التغلب على" هذا الإخفاق: فهؤلاء الكتاب يعثرون على كلمـــات صـــغيرة، كلمات شائعة، (البقية صامتة)، "لكن يالها من كلمات تصنع الفارق بالنـــسبة لي!" إذ تقول ما لا يسع الكلمات الضخمة أو الخاصة أن تقوله، إنهم يحرّرون المعاني الكائنة سلفًا في الكلمات، إنهـــم فـــي آن واحـــد يجـــدون روســـمًا ويبرزونه. كذلك ستيفينز ***Stvens*** "يجعلك واعيًـــا بالمـــدى المكثـــف ســـلفًا ***already condensed*** في أي كلمة"، على الرغم من أن كلماته متميزة، روسم أضفى ***a more rarified idiom***، منظومة وفق ما يـــدعوه بلاكمـــور ســـحر الأناقة ***the magic of elegance***. إننا "معزولون بالكلمات" ***lonely in words*** كما تقول قصيدة من قصائد بلاكمور، "إلا أننا تحت مظلة الكلمات في بيتنـــا" ***but under words at home***. أو متوحدون في النحـــو ***lonely in grammar*** وفي بيتنا بالروسم ***and at home in idiom***. ففي الأسد وقرص العسل يتذكر بلاكمور محاضرة من محاضرات هارفارد عن الفلسفة الهنديـــة، يعتقـــد أن إليوت أيضًا لابد من أن يكون استمع إليها:

"إن الواقع *the reality* الذي في الكلمات، أيها السادة، هو معنى أسمى *superior* وأسبق *antenior* من أي استخدام يمكنكم أن تفرضوه عليهــا". إن الصياغة العائدة إلى الأستاذ وود *Wood* هي بدون شك صياغة متعالية تمامًا ومتورطة تمامًا في مثالية فلسفية آفلة، وبتفسير حدي فــإن (أي اســتخدام؟) لا معنى له على الأرجح: فما عسى هذا الواقع اللفظي غير القابل للاستخدام أن يكون؟ إلا أن هذا بالنسبة لبلاكمور قد أمسك بما قد نفكّر فيه علــى أنــه التاريخ المتجذر للكلمات، بمعنى خدمتنا لها وليس خــدمتها لنــا – بتعبيــر سوسير، كنز اللغة. فالروسم ليس المعرفة بهذا التــاريخ وإنمــا الممارســة لتعزيز مثل هذا التاريخ، تقاطع سحري لـــ اللغة *langue* والكلام *parole* .

"حين تُستخدَم كلمة ما في قصيدة ما فإنــه يُفتــرض فيهــا أن تكــون محصّلة لكل تاريخها الخاص الذي صار متعينًا ومُحدَّدًا في السياق المتفــرد، وفي الشعر تعمل كل الكلمات كما لو كانت مستخدمة كثيرًا..." بهذه الــروح يتتبع أصداءً وأشباحًا في الكلمات؛ فيرى كلمة *haunted* (المسكون بالأشباح) غير المكتوبة تظهر بين سطور سوناتة شكسبير بوصفها "نوعًا من النتيجــة الارتدادية" للحضور في قصيدة "المطــارد والمكــروه" *hunted and hated* ويعلّق على سطر كرين "ناصريّك والعيــون المتقــدة" *Thy Nazarene and tinder eyes*، بوصفه كان كاشفًا عن كيف كان بوسع كرين دفعة واحــدة أن يفصل ويوصل الكلمة، مخصبًا إياها بمعنى جديد فكلمــة *tinder* "المتقــدة" مستخدمة لإشعال النيران والبارود والضوء، إنهــا كلمــة أوليــة *incipient* وحافلة بالفعل الموافق لكينونتها. ويكتمل التداعي حين يتم تــذكر أن كلمــة *tinder* تكاد تقريبًا أن تكــون مــشتركًا لفظيًــا *a homonym* لكلمــة *tender* "حنون"، وفي هذا الموضع يُورّي بها.

إن هذا النوع من الممارسة النقدية يستدعي إمبسون، وقد اعتاد بلاكمور أن يقول إن سبعة أنماط من الغموض كتاب لا يستطيع أن يبتعد عنه. كما كان يتحدث أيضًا عن دينه لمعلم إمبسون إ. أ. ريتشاردز، إذ يقول عنه: "ما من ناقد أدبي بمقدوره أن يهرب من تأثيره؛ وهو تأثير يُحفز العقل إلى أقصى حد بإظهار الإثارة الخالصة وكذلك عمق مشكلات اللغة" إلا أن بلاكمور كان منخرطًا أكثر بكثير من كلٍ من إمبسون أو ريتشاردز في تقييم واستكشاف عمل معاصريه (وفي الأغلب مواطنيه)- كرين، ستيفنز، كومينجز، إليوت بوند، ماريان مور- ولم يكن همه الشاغل هو الأدب بوصفه المفارقة ***irony*** أو الغموض ***ambiguity***، ولا اللغة بوصفها أداة أو مشكلاً، وإنما الكلمات بوصفها الروسم النابض بالحياة ***vivid idiom***، بوصفها السجل الجامع الفعَّال لعبورنا، الموقع الذي يلتقي فيه علمنا وجهلنا.. "إن الروسم ***idiom*** هو التضفير للحقيقة ***the twist of truth***، التضفير الذي يضم، مثل التضفير لخيوط حبل، تخييلاته المكوِّنة ***its component fictions*** معًا. إن التاريخ قديم ومضفر ***twisted*** بما يتجاوز وصولنا إليه مع الزمن." أو أنه لا يتجاوز كلية إمكانية وصولنا إليه. ففي المقتطف التالي يعلِّق بلاكمور على كلمة ***Peregrnie*** "الجوَّال" في قصيدة إليوت ***Little Gidding*** "دوار خفيف". إن الأداء ماكر بعض الشيء ونافذ ***mandarin*** بصورة بارزة وليس به أي شيء من تحايل إمبسون حوله، إلا أنها أيضًا قصيدة نقدية ممتازة، ماكرة ومركَّبة ومتماسكة، كما أنها بكل تأكيد متقدة بالحماس (لكن دون أن تكون كئيبة) فيما تكشف عنه من ثراء.

"ها هنا المغترب الأمريكي، الإنسان المقتلع من جذوره في مكان ما، الغريب ينشئ وطنا، الإنسان الغريب في الأرض، الإنسان المتسكع يغدو الإنسان الرحَّال ***the pilgrim***، والرحَّال العائد بالقوة الأخيرة والقاتلة للمعرفة التي مثّلت الرحَّال فيه ليست سوى الحالة الناضجة والتي لا تسكن للحافز

الأول... لقد كانت كلمة *Peregrnie* "الجوّال" في روما الجمهورية والإمبراطورية تعني مواطني أية دولة أخرى سوى روما... ويحدّد قاموس أكسفورد المختصر *Th Shorter Oxford* كلمة *Peregrine* بأنها تعني شخصًا من مناطق أجنبية، غريب، متجول؛ ويمضي ليقول إنها في علم التنجيم (ذلك الملاذ المنطوي على المفارقة بالنسبة لإليوت ودون ودانتي) تعني كوكبًا واقعًا في منطقة من دائرة البروج *the zodiac* لا تحظى بأي قدر من كرامتها الأساسية.." إن بلاكمور إذًا يقتبس من دانتي في مقابلته بين المدينة الحقيقية *the true city* وإيطاليا الغريبة *Italia peregrina* ويخلص ليقول:

"إنني لا أعرف إلى أي مدى نحتاج أن نصل إلى أقرب منزل، لكن إذا ما فكّرنا في قصيدة أرنولد "جراند شارتريوس" فإننا بالتأكيد سنكون قريبين كل القرب من بيت الغريب *Peregrine's home* بقدر ما سنكون قريبين من إمكانية الوصول. لقد شعر أرنولد عند النظر إلى الدير بأنه معلّقٌ بين عالمين، عالم ميت والآخر لا قوى لديه لكي يولد. ولا أظن أن هذا أكثر كثيرًا مما يمكن لكلمة أن تجمعه، لكن ما من عجب في أنها كان ينبغي أن تأخذ الصفة لا يهدأ *unappeasable*، لأنه من مقتضيات الغريب أنه لا يستطيع، سواء كان دخيلاً *outsider* أو رحّالاً *pilgrim*، أن يندمج. وسأضيف أن كلمة *Peregrine* الغريب تعني أيضًا بازًا *a hawk* أو صقرًا *falcon* وجد العالم في الأعالي وليس قط في السكن *at home*؛ مهاجرًا دومًا لكنه أينما قوبل وحيثما وُجِد جسور ورشيق.

نظرية الفشل

إن أكثر جانب من نقد بلاكمور إغواء وإشكالية هو تكريسه لفكرة الفشل *failure*. أهو حقًا "الفشل الجذري للغة" بحيث إنه ينبغي لها دومًا ألا تكون قادرة على أن "تقول صراحة ما في صميم القلب"؟ أليس للقلب لغته

الضمنية الخاصة به، وأليست ممارسة بلاكمور، إن لم تكن نظريته، تعزِّز اقتراح فيتجنشتين القائل بأن ما لايمكن أن يقال يمكن أن يُعرض؟ إننا نستطيع أن نجيب بالإيجاب على كلا السؤالين، لكن ما لم نمضِ إلى ما هو أبعد سنفقد روح وصرامة فكرة بلاكمور – فالفشل بالنسبة لبلاكمور هو شكل للتمييز ***a form of distinction***، علامة على ما كان يحاوله المرء تجاه ما أهمه.

لقد فشل وايتمان وديكنسون على الرغم من عظمتهما المتقطعة، كما أن كرين وكومينجز فشلا على الرغم من مواهبهما، ويختتم بلاكمور مقاله عن كرين باحتفاء بـ"الروعة المذهلة لكن المثيرة لفشل عظيم". مع ذلك، فقد تكون هناك إخفاقات متوقعة في عالم بلاكمور النقدي، نتيجة تمسكه بمغالطة الشكل المعبِّر ***the fallacy of expressive form***. والأكثر إدهاشًا من ذلك إلى حد ما أن نرى بلاكمور يتوصل إلى أن الأرض الخراب من بين إخفاقات القرن النموذجية، ويذكرنا أنه لا يمكن لييتس أن يوضع ضمن أعظم الشعراء، وأن ستندال "لم يكن عظيمًا بما يكفي". فقط دانتي وشكسبير، فيما يبدو، هما اللذان لم يفشلا، ووردزورث (على الأقل مرة واحدة). وفي الواقع فإن حتى دانتي يقع تحت طائلة الشك، ويقال عنه، على نحو سخيف بعض الشيء، إنه "أقل الشعراء جميعا فشلاً" لكن مع فشل من هذا النوع، من يحتاج النجاح؟ مع ذلك، فإن السخف ***the absurdity*** يظهر مدى التصاق بلاكمور بفكرته؛ وأما التأثير الذي كان يعنيه شبه نجاح من قبيل ذلك الذي كان لدانتي فهو أن ننتزع كاتبًا من عالمنا، لنجعل منه مقياسًا ***a measur*** وليس نموذجًا ***a model***.

إن كُتّابنا، الكُتّاب المحدثين العظام الذين شغلوا ذهن بلاكمور كلية، غير كاملين ***incomplete***، "مثلنا"، خبراء في فن الفشل الصعب والشريف ***the difficult and honourable art of failure***.

"إن لدينا من الكياسة ما يتيح لنا أن نتجاهل معظم الإخفاقات أو أن نمنحها اسمًا ألطف.... إن معظم الإخفاقات تأتي بيسر شديد، وتأخذ مخزونًا قليلاً جدًا من الحياة والقوى حولها؛ مثل الفشل الاعتيادي في الزواج، أو التجارة، أو الموت وهي تشبه إلى حد بعيد جدًا النجاح الاعتيادي ***ordinary success***.... إن كل فشل أصيل ***a genuine failure*** يأتي شاقًا وبطيئًا، وكما هو في التراجيديا، لا يُدرَك تمامًا إلا فقط في النهاية. إن بلاكمور يعتقد أن النقد يمكن أن يكون هو "القصور الجذري ***the radical imperfection*** للذهن واصلاً إلى القصور الجذري للخيال"، وفي مقال عن ت. إ. لورانس يربط القصور الجذري بالخطيئة الأصلية ***original sin*** إن ثمة تأنقًا أسلوبيًا قاتمًا ***a dark dandyism*** هنا، إرادة للعثور على الفشل بشكل مطلق في كل مكان، ونادرًا ما يخفف بـ"تقريبًا" في عبارة مثل "لا بأس، كلنا مهزومون ***defeated*** تقريبًا بقدر ما نحاول".

"إن النجاح ليس المصطلح المواتي بالنسبة للتعليم ما لم يكن الدرس المراد تعلمه عديم الجدوى ***futile***... إذ من المؤكد أن الشعور المهيمن على تعليم ما حين تتم مقارنة إمكانياته المباطنة مع تلك التي يحققها، يجب أن يصدم القلب الصادق كالشعور بالفشل... الفشل بالمعنى الجذرى إلى حد أننا لا نستطيع بشكل واعٍ أن نرد عليه بأكثر مما نرد على كسر ثانوي ***a minor fraction*** من كسور الحياة التي لم نزل نعرفها بعمق ونتحملها ونموت".

بل إن القلب الصادق قد يريد أن يتنازع هنا. فالفقرة بسهولة شديدة تتحّى كل أشكال النجاح الشريف، وتبدو عن عمد معذّبة للذات ***wilfully self-torminting*** فإذا ما كنا دومًا نفشل، فإن التفكير في تلك الـ(لا) إمكانيات المباطنة ليس إلا جلدًا خالصا. إذ إن "المعنى الجذري" ***the radical sense*** للفشل يغالي بالتأكيد في دور الوعي (ماذا عن المعرفة العميقة

المذكورة عرضًا بكثرة؟) ويقدّم قصورًا مألوفًا كما لو كان فاجعة *a calamity*، كما لو أن عجزنا عن الطيران مثلاً، يمثّل نقيصة تراجيدية. مع ذلك، فإن ما يمضي بوصفه النبرة لكل هذا يجعل من الواضح أن بلاكمور يستخدم الفشل كفلسفة بدرجة أقل مما يستخدمه كاستعارة، تذكرة شاقة بالعمل الذي مازال ينبغي القيام به. وضد كل منطق، فإن النوع الصحيح من الفشل المشروع هو النجاح بالنسبة لبلاكمور، فكما يقول فإن الجهل هو "الشكل المتواضع من المعرفة" *the humbled form of knowledge*. في حين أنه في أي مجال عدا مجال الاستعارة، لا يُعَد الجهل شكلاً من أشكال المعرفة على الإطلاق، والموت هو المفخرة التي ننجح فيها جميعًا بشكل قاتل. إن القوة اللافتة للحكمة التالية، وإن كانت حرفيًا مبتذلة *banal* وزائفة *false* معًا، تكمن في مداها المجازي وإثارتها لخوفنا وبخلنا وكرمنا. إذ "كما أن شرط الحياة أن نموت فإن شرط الفكر، في النهاية، هو أن نفشل. الموت هو ثمن الحياة والفشل هو ثمن العظمة".

لقد أثار هنري جيمس في البداية مشكلاً بالنسبة لنظرية بلاكمور، لقد كدَّر روعة الاستعارة. لقد كانت أول رواية قرأها لجيمس – وهو في السابعة عشرة – هي أجنحة الحمامة، وقد أدرك، كما يقول، أن سيدًا قد بسط يديه عليه. وقد جادل لاحقًا (في ١٩٣٤) بأن مقدمات جيمس كانت "أبلغ وأبدع نص من نصوص النقد الأدبي في الوجود". ولا مجال كبير للفشل في أي من الأسلوبين.

مع ذلك فقد تأتّى لاحقًا لبلاكمور أن يجد "ركاكة" *thinness* في عمل جيمس، إلا أنه قد تأتى له أيضًا أن يكتب عنه بطريقة أكثر مكرًا بكثير. ربما أنها لم تكن مسألة "إعجاب متناقص"، كما يقترح أحد الدارسين، بل وعي متزايد بيأس جيمس، بالفشل الهزيل الكامن في النجاح المدوي *the rotund success* إن "أي شخص يكسب، في هذه الرواية" هذا ما يقوله بلاكمور عن

السفراء، "يكسب عبر الخسارة" ألا تكون كل تلك الأشباح التي لدى جيمس ليست سوى "المعنى الذي يطاردنا أو يجاوزنا"؛ "صور أخلاقية ***moral images*** للحياة الممكنة"، "إمكانيات غير مستخدمة... إغواءات غير متبعة للشخصية"؟ إمكانيات غير مستخدمة وربما غير قابلة للاستخدام، فيما يبدو أن بلاكمور يقترحه، على الأقل في أية حياة مادية أو تاريخية من الوارد لنا أن نحياها – إلى حد ما مثل الواقع ***the reality*** في كلمات الأستاذ وود. لقد رأى بلاكمور في عام ١٩٥٢، أن الروايات ذاتها تحظى بـ "جو خرافي" ***a fabulous air*** : "إننا نؤمن بها فقط كما نؤمن بالحكايات الجحيمية والفردوسية، كما قد نؤمن بشكل خرافي بالظلال غير الكائنة لأنفسنا" وأما بالنسبة لإيزبيل أرشير في، صورة لسيدة، فإنه "كما لو أن المعرفة.... لم تستطع قط أن تكون تامة حتى الآن!" إن بلاكمور يفهم السؤال (سؤال جيمس) عما إذا كان باستطاعتها أن تكون ثرية بما يكفي لتفي بمتطلبات خيالها على أنه يظل سؤالاً شديد الإبهام، لأنه لا يتضمن ثراءات لا يمكن بلوغها بل ربما غير موجودة أصلاً: إذ إن "إمكان ألا تكون هناك مثل هذه الثراءات هو ربما ما تقوله النظرة الكائنة في عيني هذه الصورة للسيدة".

وما من فكرة من هذه الأفكار الجرداء ***bleak thoughts*** مع ذلك، يمكنها أن تمنحنا تصوير الثراءات والإمكانيات، وما من شيء أكثر أمريكية من قراءة بلاكمور لجيمس في هذا الصدد. إن جيمس يفهم "الخداع ***the swindle*** في العلاقات الإنسانية"- حتى إن بلاكمور يقارنه بسويفت – لكن يختار أن يعمل عبر الأعراف الاجتماعية وليس ضدها:

"لقد أخذ أفضل قيم المجتمع وجهًا... بوصفها مبادئ وطبَّقها بجدية، إلى حد كبير بالمعنى ذاته الذي في ذهن البشر وهم يؤكِّدون أنه ما من أحد يعرف إذا ما كانت المسيحية ستفلح لأنه ما من أحد جرَّبها قط".

إن المجتمع بالنسبة لجيمس لا يفلح حتى حين نجرِّبه- في أفضل أحواله- وذلك هو الفشل العظيم والموجع **the grand and poignant failure** الذي تكشفه الروايات لنا. وعلى الرغم من محافظته الجلية فإن عمل جيمس بالنسبة لبلاكمور "يشكِّل تمردًا فوضويًا عظيمًا وفريدًا ضد المجتمع"، "تمرد المثال" **a rebellion of the ideal** الموجَّه بشكل ملبس عبر المعايير الاجتماعية نفسها التي تُفشلنا، لكنه بشكل لا يقبل الخطأ، وفي جميع الأحوال، تمرد. لقد كان جيمس ووالده منشقينِ عن كل شيء عدا المجتمع الذي لم يكن بعد، مجتمعًا إنسانيًا علمانيًا لا تنزعج ثقافات (أوروبية) عديدة حتى بأن تعد أنفسها به. وعلى نحو جدير تمامًا بالذكر يكتب بلاكمور عن حافز جيمس العميق الغريزي تقريبًا على أن يخلق الحياة غير القابلة للتدمير التي، بالنسبة لرؤيته، يجب أن تقع في قلب الحياة الفعلية التي أصابها الضرر. إن الفشل هنا يمكن بحق أن يُدعَى ثمن العظمة **the expense of greatness**، ونادرًا ما سيكون من قبيل المفارقة **paradoxical** أن يكتب عن الفشل، كما يفعل بلاكمور، على أنه "المكسوب" **won**.

إن أول مرة يستخدم فيها بلاكمور تلك العبارات، مع ذلك، لم تكن عن هنري جيمس بل عن هنري آدمز. فكلا الرجلين انخرطا فيما دعاه بلاكمور شكلاً متخصصًا من السيرة الذاتية التي كان الفرد فيها مقموعًا على مستوى الفعل فقط ليكون مأخوذًا بالأسلوب". وكلاهما أنجزا مقياسًا يُعتد به للشكل، كما أنهما كانا "بعناد فنانينِ حتى النخاع". إلا أن إخفاقاتهما واهتماماتهما بالفشل كانت مختلفة. وإذا كان قد توجب على جيمس أن يفشل كمنشق ومثالي، تمامًا كما كان على إيزابيل أرشير أن تقصِّر عن تلبية متطلبات خيالها، فإنه بالطبع قد نجح على نحو رائع ككاتب. إن ذلك "الإنهاء العنيد" **obstinate finality** على نحو ما يدعو جيمس الفنان، ليس هو الغاية ذاتها. بل إنه عمل بجد وببطء ووصل إلى مكان ما، قدمّ تخفيفًا جادًا للفشل. وقد

عمل آدمز، وفقًا لرؤية بلاكمور، على التتميم الكامل للفشل، فلم يجعل من نفسه حِرفيًا ***craftsman*** بل شعارًا ***an emblem*** ولا منشقًا بل شهيدًا للعقل، شخصًا يستطيع أن يقرأ فيه المجتمع أطلال أفضل مقاصده. لقد رأى آدمز أيضًا "ما احتاجته الحياة ولم توفره قط"، لكنه لم يخلق شكلاً دراميًا لهذا الاحتياج. بل خلق بدلاً من ذلك سجلاً ذكيًا بشكل باهر للاحتياج، وهو السبب الذي جعل بلاكمور يستطيع أن ينظر إليه وإلى جيمس على أنهما نمطان حدِّيان- ولذلك مرتبطان بعمق- للخيال الأمريكي. إن الطرفين، كما رآهما بلاكمور، كانا يمثِّلان ميلاً نحو الذهن وميلاً نحو الحساسية، وربما أنهما مرتبطان بإدراك بلاكمور للأمريكيين (إدراكه للإدراك الأوروبي للأمريكيين) بوصفه معًا مجردًا وهيستيريًا: إننا نهدر الكثير جدًا ونصنع الكثير جدًا من البقية الهزيلة". آدمز يهدر وجيمس يصنع.

إن أهمية آدمز لبلاكمور – وهي أهمية عظيمة جدًا إلى حد أن بلاكمور يبدو أحيانًا مسكونًا بالمعنى الحرفي بقيم وأسلوب آدمز، بنبرة عقله – تكمن في "ولائه... المركَّب": للفن والخيال القروسطي ولسياسة القرن الثامن عشر ولنزعة الشك الحديث. وما من شيء كان خاصًا به ليملكه أو يحافظ عليه، ولا حتى تعليمه الخاص، لكنه حافظ تمامًا على إخلاصه لما فقده أو فشل في أن يعثر عليه. ويكتب بلاكمور على نحو بليغ، رابطًا آدمز بمونتاجين عن الثراءات (والتشديد له) الخاصة بنزعة شكية تفلح بمصالحتها لوجهتي نظر داخل وجهة نظر واحدة في أن تتضمن إمكانية وجهة نظر ثالثة وغير معدَّلة تمامًا. وبالضرورة فإن هناك الكثير من الفكاهة والتواضع الذي يمكن أن نفكِّر فيه بخصوص إذا ما كانت وجهة النظر غير المعدَّلة ***the unadjusted point of view*** لن تقود المرء إلى اليأس. إن آدمز، مثل بلاكمور، لم يستطع أن يؤمن، إلا أنه عرف ما يعنيه الإيمان. لقد سئل آدمز لماذا لم يسمح لسرجينت ***Sargent*** أن يرسم له صورة فقال: "لقد عرفت

تمام المعرفة ما سيفعله لي، وقد كنت جبانًا إلى حد بعيد" لقد قدَّم إذن – فيما يصف بلاكمور المشهد برقة مثيرة للإعجاب– كصورة لنفسه كارت بوستال لصورة منحوتة *a sculpturred panel* من كاتدرائية شارترز *Chartres Chathedral* ولادة العذراء *a Nativity with Virgin*، يوسف، الطفل، نعجة، حمار. وقال آدمز "تلك صورتي". "إنه الحمار يستنشق العليق".

مدارس البصيرة

لقد استحضرت الشهرة والأمان لدى بلاكمور النبوئي *the oracular*. إذ غالبًا ما كان نقده في الخمسينيات ملتويًا *contorted*، غائصًا في معجميات سرية *arcane vocabularies*، دافعاً كلمات بالغة الصعوبة مثل "الإيماء" *gesture* واستعارات مزعجة *harrying metapnors* إلى حد القبح، كما هو في (من الأسد وقرص العسل) "إن معظم هذه الخطوات هي طبيعة ثانية لخمسة آلاف عام من خطوات العقل" وقد سافر في هذه الفترة سفريات كثيرة في أوروبا والشرق الأوسط، بحيث أصبح معلقًا ثقافيًا جوالاً، مفتشًا في عالم ما بعد الحرب. إلا أن كثيرًا من كتابته في هذا الاتجاه تعد إلى حد ما سقيمة *vapid* وملتوية *meandering*، على الرغم من وجود ومضات من الحكمة اللاذعة *flashes of epigrammatic wit*. حيث إن ما يقال عن أعمال س.ت. بيتر *St Peter*، مثلاً، إنه "الفندق العظيم على شاطئ المسيحية"، ويعتقد بلاكمور أن كافكا كان بوسعه أن يبتكر ما يعادل قصر فرساي في فخامته."إذ ثمة رؤى مثيرة أيضًا مثل رؤية التجريد والهستيريا الأمريكيين اللذين ذكرتهما من قبل، واللذين يكتشفهما بلاكمور حتى في أساليب الباليه الأمريكي. وهو يرى "في عام ١٩٥٨ اللحظة الممتدة في الإمبريالية الزاحفة التي تشغلنا كثيرًا"– التي قد نقول إنها لم تشغلنا بما يكفي آنذاك – وهو لابد

من أن يكون (وإن كان تمييزًا مشكوكًا فيه) من بين أوائل الكُتّاب الذين استخدموا مصطلح ما بعد الحديث *post-modem* لقد رأي الغرب، خصوصًا أمريكا، بوصفهم أميين محدثين *newly illlliterate*، وهو ما لا يعني أنهم جهلة، ولكنهم مقصورون على "معرفة تجزيئية ومتخصصة" *fragmentedand specialized Knowledg*. لقد كان هناك "تصنيع الذكاء" *an industrialization of intelect* كما ابتكرنا موضوعات أكاديمية ذكية جديدة، "تقنيات خبيثة" *malicious techniques* مثل التحليل النفسي والأنثروبولوجيا، والسوسيولوجيا والبيولوجيا، والكثير من الفلسفة الحديثة، تلك المقوِّضات العظيمة للإيمان، أولئك المحلِّلون العظام للخبرة. "هكذا أصبحنا نحن مشكل أنفسنا في الوقت الذي كان علينا فيه أن نكون نموذجًا لبذل الجهد في حلها". إن الكثير من هذا لا يبدو فيه سوى الضجر، إلا أن ضمير المتكلم الجمعي يوحي بأن بلاكمور لم ينسَ أنه هو ذاته عَرَض طريف *a quirky symptom* للظرف الذي يصفه. إذ إن الهجوم الواسع النطاق على المجالات المعرفية الحديثة سطحي ومتحذلق (لقد أصبح لدينا علم نفس حلَّ الشخصية إلى سلوك سيئ، وأصبحت لدينا أنثروبولوجيا حلَّت الدين إلى تنافس لوحوش العالم والتاريخ العريضين، وأصبح لدينا طب نفسي يشفي المرض بصنع تمثال له، وعلم اجتماع سطَّحنا إلى المتوسط العام للسواد الأعظم الوحيد)، فهذا الهجوم هو ذاته جزء من سوسيولوجيا شعبية *pop socilogy*، إلا أن محاولة الإشارة إلى التأثير التاريخي المراوغ وغير القابل للإنكار لهذه المجالات المعرفية لافتة. إذ إن أحد أبرز سمات الكتابة الحديثة لفتاً للانتباه، من إليوت إلى بورخيس، هو ما تقرؤه، وهو ما يتمثل في اهتمامها بأشكال الفهم بمجرد ما أن يصبح على الفكر أن يقع "خارج" الأدب.

إن قسمًا كبيرًا من هذا الطرح يرد ضمن المحاضرات الأربع (آنى ميرابيلز *Anni Mirabiles* ١٩٢١-١٩٥٦)، التي ألقاها بلاكمور في مكتبة الكونجرس عام ١٩٥٦، وعلى الرغم من أن مسار النقاش يدل على اليأس، فإن بلاكمور يعدّل ضمنيًا مذهبه في الفشل. وكل هذه المعارف الصريحة تمثل تهديدًا ليس بذواتها لكن لأنها تقصي أساليب أخرى من المعرفة. "لقد ابتكرنا طرائق عديدة جدًا بشكل واعٍ لصياغة ما نعرف إلى حد يبدو معه أننا، بشكل طبيعي، لا نعرف شيئًا على الإطلاق". وسياقيًا، فإن هذا تفكير مشوِّش *a dizzying thought*: إن كُتّابنا ونقادنا المحدثين الواعين المُجْهِدين، ليس فقط ييتس وإليوت بل مان وجيد وإمبسون وتيت، سيسعون بكل وسيلة لديهم ليذكِّرونا بمعرفتنا غير المتشكِّلة ليعيدونا إلى كل ما يندر أن نعرف أننا نعرفه. لقد كان بلاكمور في مراحله المبكرة يحترم السحر والدين، إلا أنه أحسَّ أنه كانا عليهما أن يصبحا قابلين للقراءة والفهم "إننا جميعًا دونما ضمير، سحرة في الظلام. إلا أن حتى قصائد الظلام تُقرأ في النور".

ويبدو أن الإيحاء الآن يتمثل في أننا نسعى بكل قوة إلى النور إلى حد أننا ننسى السحر والظلام. إن الضمير *conscience* يبقى حاسمًا، إلا أن الوعي *consciousness* – ولابد من أن يكون بلاكمور قد قصد المعنى المزدوج، ولابد من أن يكون قد أمل من قبل في أن يبقى المعنيان معًا – يمكن أن يخوننا بأن يصبح وهَّاجًا للغاية *too glaring* واثقًا للغاية ومُجْهِدًا ومثيرًا للشقاق – لقد كتب بلاكمور في نوبة نزق صافية متسائلاً "ألا يجب علينا أن نتخلص من جهلنا، من جوهر حيواتنا ذاته، فقط من أجل أن نفهم بعضنا البعض؟".

إن ثمة انزلاقًا فاضحًا في عبارة بلاكمور الشهيرة عن "تقنيات الإشكال *techniques of trouble*" التي تشير أولاً بوضوح إلى المجالات المعرفية الجديدة الخطيرة، "كل الأشكال الجديدة التي انعزلت داخلها معرفتنا

وجرَّمت نفسها" "إن هذه هي تقنيات إشكالنا، وإن لم تكن ثمة إشكالات لابتكرناها أو لكنا سنجد طرائق جديدة للنظر إلى الإشكالات القديمة" مع ذلك يبدو أن العبارة فيما بعد تحولت نحو الإيحاء بتقنيات لصالح الإشكال ***techniques for trouble***، فالاستخدام الشجاع لكن الجزئي للفنان المدقق "للموارد التقنية للخيال الإنساني" عليه، بدقة، أن يتعامل مع الإشكالات التي تعيِّنها أو تضخِّمها التقنيات الأخرى. إن هذا كله يبدو غائمًا ***murky*** نوعًا ما، وإن كان يمكن أن يُعلق عليه كقول بأن الحديث ***the modern*** سواء في العلم أو المجتمع أو الفن يتجاوز الترحيب والحنين إلى الماضي، وإن كان لا يتجاوز المساءلة أو القلق، إذ أصبح غير قابل للمقاومة ***irresistible*** لكن أيضًا غير قابل للشفاء منه ***incurable***. إن "التقنية" في معناها المتحول ستعني أي "شكل " ***form*** مُستخدَم ليعني بالنسبة لبلاكمور، وأية تقنية، كما قد رأينا في بداية المقال، يمكنها دومًا أن تعني- فيما عدا تلك التقنية التي هي ذاتها الآن في مشكل: معالجة الإشكال، إلا أنها أيضًا مشكلة.

أما نقد بلاكمور الأساسي اللاحق والغالبية الأرشق والألمع من سواها في نقده، فتتعلق بالرواية الأوروبية. حيث اكتشف أن ثمة كيفية جديدة / قديمة في مأزق، واكتشف معنى جديدًا للشكل. فالرواية كنوع، فيما يقترح بلاكمور، وهو هنا يلتقي بشكل غير واعٍ مع لوكاش، لا تموضع شخوصها "في علاقة مع مفهوم ما جاهز أو متدين أو متنبأ به للدلالة"، كما تتموضع الشخوص لدى سوفوكليس أو فرجيل أو دانتي.

"إننا نسلك الطريق الآخر: يجب علينا أن نكتشف ضمن سيرورة الخبرة ذاتها. إننا إزاء العمل العظيم للرواية، لنخلق من السلوكات والفعل الحافز.." إن بلاكمور حين يشير إلى أن الرواية "هي الشكل الأكثر ملاءمة لمجتمع غير محتمل ***an intolerable society*** يفكر في ديستوفيسكي، باقتراضه لقص الجريمة، إلا أن الملاحظة ستمضي إلى ما هو أبعد من ذلك "إن الفن يظهر

التكلفة الإنسانية للمجتمع" على نحو ما يقول بلاكمور عن مـــدام بوفـــاري، "أو إذا ما أردنا أن نكون متعجرفين بهذا الصدد فإنه يمكننا أن نقول إن الفن يظهر إجرامية المجتمع من وجهة نظر كل فرد داخله". ويجد بلاكمور لدى تولستوي وفلوبير وديستوفيسكي وتوماس مان- وإن كتب بدرجة أقل عـــن جويس، على الرغم من إعجابه الشديد به، ربما لأن جويس ليس ذا نزعـــة إنسانية تراجيدية أو مؤمنا مرتبكًا- أشكالاً معكوسة رائعة من التمرد الموجَّه بحـــصافة شـــديدة لـــدى هنـــري جـــيمس. وهـــو تمـــرد ضـــد المثـــال *the ideal*، رؤية للحياة بوصفها خيانة للرغبة والمستقبل، بوصفها الاكتشاف لدوافع قد نفضّل أن ندعها غيـــر مكتـــشفة- فالـــسياسة فـــي الممـــسوسون *The Possessed* على سبيل المثال "هي اختراق *a transgression* ضـــد أن يأتي الخير- لكن فقط كما هي الحياة ذاتها، وللروائي بشكل خاص كما هـــي الحياة ذاتها". إن الأشباح الأمريكية تفسح الطريق للشياطين الأوروبيـــة "إن الشيطان *the devil* هو دائمًا ما يحدث للمثال"؛ "الشيطان هو الله وقد مـــضى إلى الشيطان" ***"The devil is God gone to the devil"***.

بل إن الأمل نفسه "بلاء" ***an affliction*** وديستوفيسكي يأخذنا حتى إلـــى ما هو أبعد في العمل العظيم للرواية مما يأخذنا تولستوي، لأنه لا يخلق فقط الحافز بل يفقده كذلك.

أما ديستوفيسكي فهو السيد العظيم للامحفّز ***the unmotivated*** ومـــا من عمل يبدو فيه ذلك أكثر مما هو في الإخوة كارامازوف إذ ترى لديه إلي أي مدى من المستحيل تقريبًا إنجاز حافز دائم أو وافٍ، إلى أي مـــدى مـــن المستحيل تقريبًا الهروب من الشر إلى الخير ومع ذلك فإنه يحيا، لكن أيضا كم هو عميق داخلنا الابتلاء بالأمل إلى حد أننا يمكن أن نأمل.

في عالم مثل هذا، وفي رواية مثل تلك لا تكمن البطولة والإنـــسانية فـــي النصر أو حتى الفشل أو اللعنة بل في المثابرة ***perseverance*** ، في التفاني، فـــي

تفاصيل الأمل والانتهاك المستدعاة، في القدرة على أن يؤلِّف ويستمع إلى موسيقى ما يدعوه بلاكمور، انطلاقًا من د فاوست لـــ مان، "العواء الإنساني الممتد".

لقد وجد بلاكمور في إصبع محشور في البـــاب لـــدى ديستوفيـــسكي "مدرسة كاملة للبصيرة"، وقد أصبح أكثر المدرسين موهبة في مدرسة كهـــذه المدرسة. فالسمات الملموسة لقص (عادةً أجنبي) – في إيمائه وكلامه ومكانه وزمانه– قد سمحت له، في حين أن سلوك الكلمات في الإنجليزية وتعميماته الثقافية الخاصة لم تسمح له، أن يربط السلوك الاجتماعي والنفسي، أن يرى تاريخًا متشابكًا وهو يتحرك "ليس المذنب وحده هو من يهرب بينما لا يتبعه أحد، بل إن البريء أيضًا يهرب بحيث يمكن أن يتبعه الجميع. وهي عـــادة راسخة على كلا الصعيدين".

وهذا التعليق الموجز– وثمة تعليقات عديدة من هذا النوع متناثرة حول مقالات بلاكمور عن الرواية – يطرح لمحة عابرة على مرض حديث كامل ***a whole modern Pathology***، على علاقة اجتماعية متحولة، علـــى كافكـــا المخفي بين آل كارامازوف.

إن فكرة بلاكمور المتأخرة عن الشكل تكاد تقريبًا أن تكون بمثابة إنكـــار لفكرته السابقة: "يبدو أن ثمة نوعًا من حتمية تشويه الذات بخصوص ما نـــدعوه الشكل" وهو يعني الشكل الإنجليزي والأمريكي، فأي معنى للشكل ذلـــك الـــذي لا يتسنى له أن يدرك الإحكـــام الـــذي يكمـــن فـــي انعـــدام الـــشكل الظـــاهر ***apparent formlessness*** لدى ديستوفيسكي. ولعل مما يتوافق معه أنه كان لابد له، كناقد، في النهاية أن يصل إلى مثل هذه التخوم من الاضطراب، وأن يكتـــب عنهم بشكل حميم، وأن يلتصق التصاقًا محمومًا جدًا بوضوح الأسلوب ***lucidity*** كلما نشأت تعقيدات. "إن النقد هو أشد الأفعـــال انـــدفاعًا" كمـــا يقـــول. إلا أن مخاطرته وإنجازه تمثلا في أنه كان يؤدّي هذا الفعل المندفع ببطء.

الفصل الثانى عشر

كينيث بيرك

بقلم: يوجين جودهارت

ما من شيء إنساني يعد غريبًا على كينيث بيرك. فهو أقل النقاد المحدثين انحصارًا. وليس بالهين أنه يكتب حول كل شيء: إنه يحاول أن يحيط بكل شيء داخل نسق أو أنساق تفسير تتسم بأثر المحافظة. هذا وإن كان بيرك لا يُعد على الإطلاق، بالمعنى السياسي الضيق، محافظًا، ومع ذلك فإنه يمكن للمرء أن يقول إنه أكثر النقاد "محافظة". إن سيرورة المسار النقدي لبيرك، بداية من مجموعة المقالات الأولى بيان مضاد ***Counter-Statement*** إلى بلاغة الدين ***The Rhetoric of Religion*** عبارة عن حركة من الإحاطة المتصاعدة بكل فروع المعرفة: الأدب، علم الاجتماع، الفلسفة، اللغويات، اللاهوت.... إلخ. إلا أن "فروع المعرفة" مضلّلة بسبب أن امتلاكها غريب الأطوار على نحو مميز.

كيف إذن تمكن الإحاطة بأكثر النقاد إحاطة ومع ذلك أكثرهم شخصانية ***most personal***؟ لقد أثير السؤال، بصورة خاصة من قبل كُتاب معادين لمشروعه، حول إذا ما كان بيرك لديه بالفعل المؤهلات لكي يكون ناقدًا أدبيًا؛ وانطلاقًا من هذا يعلّق ماريوس باولي، وهو واحد من أشد منتقديه، "كم من السهل لنظرية بيرك، دون وجود ضمير نقدي منضبط، أن تتحرك من خلال الفن إلى الدعاية ***Propaganda***، وكم من السهل أن يختلط الأدبي داخل الناقد الثوري"[١] ومناسبة الاتهام هي فقرة مطوّلة ضمن توجهات نحو التاريخ والتي يفترض في الجمل التالية المقتبسة من هذه الفقرة أن تمثّلها "إن برنامجنا الخاص، كنقاد أدبيين، هو أن نكامل النقد التقني بالنقد الاجتماعي (الدعاية والإرشاد) من خلال اتخاذ الولاء لرمز السلطة بوصفه موضوعًا

(1) Marius Bewley, The Complex Fate (London, 1952), p.219 .

لنا... وبما أن الغرض التام لأي ناقد "ثوري" هو أن يسهم في تغيير الـولاء لرموز السلطة، فإننا نحافظ على دورنا "كدعائيين" ***Propagandist*** من خلال جعل هذا الموضوع دائمًا وأبدًا في المقام الأعلى من اهتماماتنـا"[٢]. إن دور بيرك كناقد ثوري يمكن أن يكون مرحلة فحسب أو جانبًا فقـط مـن أدائـه الكلي، إلا أنه يُؤخذ بوصفه معبّرًا عن استعداد مشخّص لأدائه. ولهذا، علـى سبيل المثال، فإن اهتمام بيرك القرووسطي الأرسـطي الجديـد بـاللاهوت بوصفه المجال المعرفي الموحّد (سواء كان هذا اللاهوت ماركسيًا أو لم يكن) يصبح دليلاً بالنسبة لباولي وآخرين سواه على عدم قدرة بيـرك علـى "أن يتصور النقد الأدبي بوصفه مجالاً معرفيًا مركزيًا"[٣]. إلا أنـه يُفتـرض أن يلاحظ أن استجابة باولي كانت تجاه عمل مبكر بدا فيه العنصر الماركـسي (من نتاج الثلاثينيات) أكثر بروزًا بكثير مما يبدو عليه الآن، إذا مـا نُظـر إليه بأثر رجعي. ويندهش المرء بالفعل من هذا العنصر الماركسي الواصـل إلى توجهات نحو التاريخ بعد قراءة أعمال متـأخرة مثـل نحـو الـدوافع ***Grammar of Motives*** وبلاغـة الـدين. إلا أن بيـرك لا ينقلـب علـى الماركسية، بل يتجاوزها. وقضية باولي، مع ذلك، ليست أن يـتهم بيـرك بكونه ماركسيًا، وإنما أن يُظهر كيف أن مجمعيته ***his ecumenism***، اعتناقه الكاثوليكي لكل المجالات المعرفية، وميله البراجماتي لجعل كل شيء قـابلاً للاستخدام يضع دوره كناقد أدبي موضع السؤال.

إن المطروح هو افتراض، يشترك فيه باولي ورانسوم وتيت وحداثيون آخرون، حول الكمال المستقل للمجالات المعرفية وبشكل خاص المجـالات الأدبية والجمالية. فقد قاوم النقاد الجدد تلويث مناقشات القصائد بـل وحتـى الروايات باعتبارات سياسية أو أخلاقية. فلم تكن التيمات السياسية والأخلاقية

(2) Kenneth Burke, Attitudes Toward Histor y Los Altos, 1959),P.331 .

(3) Bewley, The Complex Fate, P.223 .

مثيرة للاهتمام إلا فقط بالقدر الذي تكون فيه محوّلة إلى بنيات أدبية. ويرتد جهد فصل وتنقية المجالات المعرفية إلى رغبة حداثية كلاسيكية في قهر الأخلقة الفيكتورية والتسييس الماركسي للأدب. إلا أن الجهد المبذول في فصل المجالات يثبت أنه إشكالي. ذلك أن المعاينة الدقيقة للأدبي والجمالي تُظهر إلى أي مدى يُخفي اللفظ الاهتمامات الأخلاقية والسياسية والروحية. إن الأدبي هو ذاته بوتقة صهر *amalgam*. ولنعاين، على سبيل المثال، ثناء باولي على بيرك الذي بالنسبة إليه "لا يعد الشعر خبرة معزولة، وإنما خبرة متوحدة مع كل الفعل الإنساني... ولذلك فإن الشعر يُرى على أنه أخلاقي *ethical* وله أعمق الأثر في تشكيل بنانا الموجِّهة"[٤]. والقضية ليست هي إذا ما كان الناقد يحافظ، إذا ما جاز القول، على طهارته الأدبية *his literary chastity*، وإنما هي إذا ما كانت حساسيته تظل أدبية وهو يستجيب للبوتقة التي تشكل الأدب. إن بيرك لا يضع فكرة الأدب ذاتها موضع السؤال كما يفعل بعض ما بعد البنيويين، إلا أن افتقاره إلى نزعة الصفاء الجمالي *aesthetic purism* يقود إلى تفاعلات مجالية *disciplinary interactions* تجعله حداثيًا بمعنى ليس لدى نظرائه من النقاد الجدد.

إن بيرك يعبث بسلامة الحدود المجالية، وهو أيضًا يضع يده على موضوعات كان يُنظر إليها تقليديًا على أنها غير جديرة بالتناول الفكري والجمالي الجاد. وكنتيجة لذلك كان منهج بيرك يُتهم أحيانًا بأنه يمكن أن يُطبَّق بنجاح متساوٍ على شكسبير أو ماري كوريلي ودشيل هاميت، وهو اتهام يفترض سلفًا تمييزًا بين أشكال عليا ودنيا من الحياة الثقافية وهو ما لم ينكره بيرك صراحة، وإن كان لم يُعره انتباهًا في الممارسة. إنه أحد المبشرين بأولئك النقاد الذين يولون، وهم الآن كثرة، كل أشكال التعبير الثقافي قدرًا متساويًا من الاهتمام الجمالي والسوسيولوجي معًا. إن إضعاف،

(4) Ibid, P.217 .

ما لم نقل تذويب، التمييز بين أشكال عليا ودنيا يجعل من الممكن للنقاد الآن أن يكتشفوا ليس فقط الشروط السوسيولوجية التي تشترك فيها تشكيلة متنوعة من الأشكال الجمالية والثقافية بل أن يعاينوا كذلك القيمة الجمالية في الأشكال الجماهيرية من الحياة الثقافية.

وعلى العكس من معاصريه (رانسوم، وتيت، وبلاكمور، وآخرين سواهم)، فإن بيرك لا تتم مقاربته ببساطة كناقد أدبي يحلل أعمالاً أدبية مفردة. ومع ذلك، لا يكفي أن يقال إن النقد الأدبي نشاط ضمن العديد من الأنشطة التي ينشغل بها بيرك. كما أنه ليس انتقائيًا بالنسبة للمجالات التي يختارها. إنه ذو طموحات منتظمة، وإن كنتُ أظن أنه من غير الدقيق أن أصوره كناقد منهجي *a systematic critic*. إن عمله موسوم بتوتر بين السعي للمنهجية والحاجة إلى مقاومة التبعات الخانقة الناتجة عن هذا السعي. وحقيقة، إن عمل بيرك يعطي الانطباع بالتقلب وليس بالبناء المتتابع الخطى المميِّز لبناء نظام، لنقل، كالذي لدى نورثراب فراي.

ونستطيع أن نرى الميول النقيضة في تفكير بيرك في تعريفه للإنسان، الذي ينبع منه العديد من أفكاره وملاحظاته. "الإنسان حيوان مستخدم للرموز، وهو المبتكر للسلبي *the inventor of the negative*، والمنفصل عن ظرفه الطبيعي بأدوات من صنعه الخاص، والمحفوز بروح التراتبية والمتفسخ بالكمال"[5] (*rotten with perfection*) إن التعريف يوحي بعدد من الإنجذابات والاستلهمات. إذ يستدعي الإنسان كحيوان صانع للرموز البراجماتي الأمريكي جورج ميد، والأنثروبولوجيين ليزلي وايت وألفريد هـ. كروبير. كما أنه ينبغي علينا أيضًا أن نتعرف في التأكيد على الانفصال عن الطبيعي (وإن كان في مكان آخر سيتحدث عن التعالي) على العلماني الإنساني النزعة (ميراث القرن التاسع عشر) المشغول بالحفاظ على الطموح

(5) Kenneth burke, Language as Symbolic Action :Essays on Life, Literature and Method (Berkeley. 1966),P.16

الروحي في عالم مادي. أما التراتبية والكمال فيستدعيان ميول بيرك المشتركة مع التراث الكلاسيكي وبشكل خاص مع اللاهوت الأرسطي. كما يوحي التعريف أيضا بالنزعة الشكية التي تمد عمل بيرك بالمعرفة: فكرة السلبي ***the negative***، الانفصال الإشكالي عن الظرف الطبيعي، تفسخ الكمال ***the rot of perfection***، وهو ما يُهدِّد كل التراتبيات.

وفي الاستمرار والتغير ***Permanence and Change*** يوضِّح بيرك أنه يريد أن يُقلِق الأشباح، لا أن ينظِّمها في نسق محكم. إنه مشغول بكيف يتخذ "توجه ما" ***an orientation*** (أو رؤية ما للواقع) الشكل. وكيف يتداخل نسق تأويل كهذا بحكم مجاله واكتماله نفسه، مع مراجعته ذاتها. لماذا ينبغي أن تستخدم ألفاظ ومصطلحات مثل "الهرب" ***escape*** و"آلية كبش الفداء" ***scapegoat mechanism*** و"مبادئ اللذة" ***pleasure principles*** و"التبرير العقلي" ***rationalization*** بارتياب وعلى مضض.[6] فما من تأويل آمن مادام: "يمكننا أيضا أن نؤوِّل التأويلات"[7] إن رغبة بيرك في أن يحافظ على الأشياء مفتوحة، وفي أن يسائل مصطلحات البنى والأنشطة التي يسبرها هي رغبة (تطهيرية) (***cathartic***) تقمصية علاجية وليست تدميرية. فهو في كتابه الأول البيان المضاد يقارن الرقابة الأفلاطونية على الشعر بشعرية أرسطو، شعرية ماص "الصواعق التقمصية العلاجية ***homeopathic lightening rod poetics*** التي يفضِّلها. إن مواص الصواعق[*] ليست مصمَّمة

(6) Kenneth Burke, Permanence and Change rev. edn. (Berkeley, 1984),P.3.

(7) Ibid.,P.6.

(*) تشير هذه العبارة الاستعارية: "ماص الصواعق" lightening rod إلى مشابهة ضمنية بين نظرية أرسطو في الدراما القائمة على تلقي البطل لضربات القدر وإلقاء كل اللوم عليه هو وحده بسبب سقطته (الهامارتيا) المتمثلة في تحديه بشكل أو بآخر لإرادة القدر وبين هذه التقنية الدفاعية الوقائية الممتصة لصواعق البروق، وكأن البطل هو حامي الجماعة من بروق وصواعق القدر، وإن كان في الوقت ذاته الذي يتم فيه إلقاء كل اللوم عليه يتم أيضا التماهي معه؛ ومن ثم الإشفاق عليه والخوف من ملاقاة مصيره، على نحو ما يشير مفهوم التقمص العلاجي في هذه الجملة. (المترجم).

لتقمع الخطر وإنما لتسحبه إلى قنوات غير ضارة".[٨] فالنزعة الشكية *Scepticism* يمكن أن تُرى بوصفها طريقة لتنفيس (وليس لقمع) الطاقات الخطرة، بحيث يمكن لعمل سيرورة البنية أن يستمر. إلا أن بيرك أيضًا واعٍ بحدة بالتوجه الراديكالي المترجم. *corrosive* في الفن الحديث، وهو ما يجده لدى كل من مان وجيد، هذين الكاتبين اللذين يُعجب بهما لكنه يشعر بانقسام وجداني ما إزاءهما.

"ثمة فن، فن متسائل، إلا أنه مع ذلك يعج باستسهالات تفكير عجيبة، فهو شيء متذبذب تذبذبًا شديدًا، وكثيرًا ما ينقلب على نفسه وعلى أفضل كشوفه الخاصة. فإلى أي مدى سيمضي، وإلى أي حد سيستطيع أن يحافظ على خصائصه، لعله يجدر بي ألا أغامر بحساب هذا الحد أو هذا المدى. إلا أن العاملين على تقاليد مثل هذا الفن هما كاتبان إما أنهما مخلصان أو فاسدان، إنهما توماس مان وأندريه جيد".[٩] إن التزام بيرك بالدافع البنّاء في الحياة الإنسانية يفصله عن نزوع الفكر الحداثي إلى إزالة الالتباس عن كل البنى وتقليص الادعاءات، وتبديد الأوهام. إن إزالة الالتباس *demystification* هي النهج الأقوى لإرادة القوة لدى المفكرين الحداثيين، وبيرك هو الناقد الأكثر اختراقًا للفضح الحداثي *modernist debunking* وما يحاوله قبل كل شيء هو تعليل الدوافع التي تجبر البشر أن يبنوا ويشكّلوا البنى التي تملأ فراغ الحياة الإنسانية.

إن مقاومتنا لمعجم "فاضح" تمامًا للدوافع سيتضح إذا ما تخيلنا مفكرًا يختار أن "يفضح" دافعًا كهذا بوصفه "تضامنًا" *solidarity*. وثمة طرائق يمكن للمرء أن يستغلها بلا شك– إلا أنه إذا ما تم تأويل كل أفعال "التضامن" في

---

(8) Kenneth Burk. Counter- Statement (Los Altos, 1953),P.xii.

(9) Ibid-, P.106.

ضوء هذه الإمكانية، فإن (حقيقتـــــ)ـــه ستنحل من الوجود.. تمامًا كما حلّت ذريَّةُ ديموقرطيس الآلهةَ من الوجـــود... ومـــن ثـــم فإنـــه يجـــب علـــى أولئك الذين يتعاونون مع هذا المفهوم أن يتركوا طبيعته "التلطيفيـــة" كـــدافع سليمة كما هي(١٠).

بل إن حتى شخصًا فاضحًا مثل فرويد يقر بضرورة وقيمة "الـــسرية والتعمية" ***mystery and mystification*** حيث لكل امرئ "سره"، رهبة عميقة جدًا تجاه صفاقة وحصافة التلفظ العقلاني. إذ يوجد "حجاب النوم المرتعـــد"، الذي لا يمكنه أن يسحبه دون مخاطرة.(١١) إن أعمال الفضح الموجَّهة ضـــد مثل هذا الفهم، وبالفعل، كما يقترح بيرك بخبث معرَّضة للتناول الفاضح ذاته الذي يوافق كل الأنشطة والبنى والدوافع الأخرى. إذ إنه في الوقـــت الـــذي يقودك فيه لمشاهدة فعل تدميره في موضع ما دائمًا ما يكون "كاشفُ القنـــاع" ***the unmasker*** بانيًا في موضع آخر في الخفاء، وبخفة يده تلك يستطيع أن يحبط الملاحظة الدقيقة لحركاته الخاصة(١٢).

كيف يتجنب بيرك الفاضـــح المـــضاد ***the anti-debunker*** تزييـــف التعمية، وهو بالتأكيد شيء رديء في عالم الفكر؟ يعتقد ســـيدني هـــوك أن بيرك مُلغز ***a mystifier*** وهو يكتشف هذا بشكل خاص في شيوعية الرفيـــق المسافر لدى بيرك. إن هوك يركِّز على عادة بيرك في العثور على استعارة مركزية في عمل ما أو حدث ما لكي يفهم إنجازها. وهـــو يستـــشهد بمثـــال مراجعة بيرك للسيرة الذاتية المؤلِّهة لستالين لهنـــرى بـــاربوس. إن بيـــرك يشخِّص هذه السيرة الذاتية بوصفها "أثرًا تذكاريًا شعبيًا" ملطِّفًا فـــي حقيقـــة

(10) Burke, Attitudes Toward History. P.74.

(11) Ibid.P.180.

(12) Burke, Permanence and Change,P.294.

الأمر، إن لم يكن مبرّرًا للتعمية والتزييف الفائقين لحياة ستالين كما يصوّرها باربوس ويقترح هوك "تل الروث" **the dung hill** كاستعارة أخرى ملائمة لوصف الكتاب. حيث يتساءل هوك[١٣] "لماذا استعارة بعينها وليست أخرى؟" ويشير هوك ضمنيًا إلى أن الاستعارة ليست عرضية، أي أنها تعكس ولاء سياسيًا للشيوعية، وتحديدًا الشيوعية في نسختها الستالينية.

ويوجد بالتأكيد دليل حقيقي في عمل بيرك المبكّر على ذلك الولاء. إلا أن الاستشهاد بمثال ستالين لباربوس يُعد بمعنى ما نوعًا من الإلهاء عن فهم أكثر اكتمالاً وعطاء لما يُعد بيرك مؤهلاً له. وهو يفعل شيئًا مشابهًا مع "كفاحي" لهتلر، وإن كان يتعذر على المرء أن يعزو دوافع نازية إلى بيرك. إذ إن طريقة بيرك هي دائمًا الولوج إلى روح العمل ومحاولة إدراك بلاغته، وهو ما يعني إدراك قوته الإقناعية **its Persuasive power** (من ينكر إقناعية كفاحي؟) إننا نحتاج أن نبقى متذكرين أن البلاغة هي إحدى الموضوعات الأساسية لدى بيرك وأن التعمية **mystification** مضمَّنة على نحو لا مفر منه في الأداء البلاغي. فالقضية ليست بالضرورة هي الحقيقة وإنما الاعتقاد. وبيرك يقصد اختبار الطرائق العديدة التي تقود بها اللغة الناس إلى الإقناع والفعل. إن حذقه كبليغ وكبلاغي معًا يكمن في وعيه الفائق بـ"القائمة اللانهائية للشاشات اللفظية"[١٤] **the endless catalogue of terministic screens** التي تحيى فيها وعبرها الكائنات الإنسانية. إن الشاشة **screen**، بالطبع هي صورة للإخفاء والتعمية **an image of concealment and**

(13) Sidney Hook, The Technique of Mystification, (review of Attitudes in History), in William H.Rueckert,ed., Critical Responses to Kenneth Burke 1924-1966 (Minneapolis . 1969).P.93.

(14) Burke. Language as symbolic Action. p.52.

mystification، إلا أنه يمكن لهذه الصورة كذلك أن تكون صـــورة للكـــشف والإنارة.(*)

"لو أنك تقضي بموجب دعاء علماني *secular prayer* أن الإنسان هو "بالأساس" محارب (كما فعل نيتشة)، فإنه حينئذ يمكنك أن تواصل، بواسطة تمديد متحايل *casuistic stretching*، لتدرك أن المكوّن الحربي حاضر حتى في الحب. أما إذا ما شرَّعت على العكس من ذلك ما يفيد أن الإنـــسان هـــو بالأساس كائن تواصلي، فإنه يمكنك أن تتبين أن المكوّن التعـــاوني حاضـــر "على نحو أساسى" حتى في الحرب. إن الرأسمالية تنافسية "بشكل أساســـى" (وهذه قضية يتفق فيها كل من المعارضين والمؤيدين على الـــسواء). لكـــن على الرغم من هذه الماهية، فإننا نلاحظ حضور مكونات عديدة غير تنافسية (حيث توجد أمثلة عديدة على "الشراكة الحقيقية" في الصراع التنافسي(١٥).

إن بيرك يسعى لإحياء السمعة القديمة لقضايا الضمير *casuistry* التي يحدّدها معجم أكسفورد المختصر بمعناها غير المحتقر على أنها "علم أو فن أو تفكير الضمائريين *the Casuist*؛ ذلك الجزء من علم الأخلاق الذي يحـــل قضايا الضمير مطبّقًا القواعد العامة للدين والأخلاق على مواقـــف خاصـــة بحيث يكشف الظروف الخاصة بها، أو الواجبات المتصارعة".

إن خطر الـــشاشات اللفظيـــة *terministic screens* والتمديـــد المتحايـــل *casuistic stretching* هو نوع من النسبية، مع الحقيقة، أيًا ما كانت، مثلما هـــي الخسائر *the casualty*. إلا أن الصعوبة تتمثل (وهنا يبدو نقد هوك في محلـــه) في عدم الانحياز الذي يتناول به بيرك كل البنى الذهنيـــة والتخييليـــة الأدبيـــة

(*) يجدر هنا بالطبع التذكير بالتعدد الدلالي لكلمة Screen في الإنجليزية، وأنها تعنى "حجابـــا" كما تعنى أيضا "شاشة عرض". (المترجم)

(15) Burke. Attitudes Toward History. P..261.

والفلسفية والسياسية. إذ لا يعد كافيًا لأي ناقد أن يقدم استعارة لقصد سيرة ستالين لباربوس أو كفاحي لهتلر، بل إنه يجب أن يقيّمه بألفاظ أخلاقية كذلك. إنه يجب أن يتجاوزه إذا ما استخدمنا لفظ بيرك الأثير، البلاغي فحسب.

إلا أن عدم كفاءة بيرك مع نصوص معينة، تلك ذات النتائج السياسية البارزة، لا تقوّض القيمة الأساسية لمقاومة بيرك للفضح كنشاط متغلغل. بل إنه في حقيقة الأمر يوحي بأن هوك وآخرين قد بالغوا في أهمية ولاء بيرك للماركسية، إذ إنه مع كل ذلك غير متعاطف تمامًا مع روحها الفاضحة ***its demystifying spirit***. إن ما يميز بيرك ليس هو ولاؤه "لرمز سلطة" معينة بقدر ما هو قدرته السلبية على الإدراك بشكل متعاطف للولاءات لعدد متنوع من رموز السلطة إلى الحد الذي يقوّض مصداقيته الأخلاقية. إذ يبقى بيرك كما هو، على سبيل المثال، بين ماركس المنتقص ***the dyslogist*** وكارليل الممتدح ***eulogist*** معلّقًا في عدم الحسم كما لو كان يريد كلا السبيلين: السرية ***the mystery*** و"الحقيقة" ***the truth*** التي تقبع مخفية وراء السرية، دون أن تبخّر السرية. وفي نقاش لـ"فلسفة الملابس"، لكارليل في الخياط يعيد الخياطة ***Sartor Resartus***، يقول بيرك إنه "لا يحاول أن يبطل أو يفضح أو يدحض أو أن يُثبِت حتى مع بعض التحفظات". والأهم من كل ذلك هو أننا لا نحاول تقرير إذا ما كان ينبغي أن ينظر إلى السرية بصورة انتقاصية، كما هو لدى ماركس، أم بصورة امتداحية كما هو لدى كارليل. لأننا لا نحتاج هنا إلى أن نقرّر إذا ما كان ينبغي أو لا ينبغي أن يكون هناك إجلال ***reverence*** ومن هنا "التعمية"[١٦] ***mystification***. لكن إن لم يكن بيرك قد فعلها هنا، فمن المؤكّد أنه في موضع آخر، بل في مواضع أخرى عديدة ظل على الدوام تقريبًا يفضّل الممتدح. (ومؤخرًا وجدنا رولان بارت

---

(16) Kenneth Burke. A Rhetoric of Motives (New) York . 1950) P.122.

في أسطوريات يخاطب نفسه بطريقة تستدعي بيرك حول فقر كشف التعمية *the poverty of demystification*، نادبًا "الانجراف بين الموضوع وكشف تعميته، عاجزًا عن ترجمة كليته"(١٧).

إن موقف بيرك ضد الفضح متسق مع دور الناقد الأدبي. إذ بينما يمكن أن يكون الفضح نشاطًا أساسيًا للسوسيولوجيا، مثلاً، فإنه بالنسبة لممارسة النقد الأدبي كثيرًا ما لا يعدو كونه معاديًا *inimical*. أما ما يُعتد به قبل كل شيء بالنسبة للناقد الأدبي فهو اللغة التي تشكّل العمل. فالكلمات هي في آن واحد مظهر وحقيقة الأدب، الذي تعد الرؤية المشتبهة لكاشف تعمية *demystifier the* الكلمة المنطوقة أو المكتوبة معادية له.

ويشترك بيرك مع معاصريه المحدثين في اعتقاد أن اللغة هي الموضوع الأساس للدراسة الأدبية. وفي مقابل معاصريه (بروكس، ورانسوم، وإمبسون، وتيت) ممن يركزون معظم نشاطهم النقدي على أعمال مفردة، قصائد غنائية على وجه الخصوص، لكيما يكشفوا غموضات ومفارقات اللغة والسمة الفريدة للعمل المفرد، كان بيرك يسعى إلى فهم أكثر انتظامًا لمفعولات اللغة.

إن المجال الرئيسي لدراسة اللغة هو اللاهوت. وهي فكرة متجلية في أعمال بيرك المتأخرة وتتخذ تعبيرها الأكمل في بلاغة الدين. حيث يقول: "إن دراسة اللاهوت وأشكاله ستزودنا باستبصار جيد في طبيعة اللغة ذاتها.(١٨) وفي اللغة كشكل رمزي يكتب بيرك قائلاً: "إن كل شيء يمكن أن يقال حول "الله" له نظيره في شيء ما يمكن أن يقال حول اللغة. وتمامًا كما أن التنظير حول الله يقود إلى ما يدعى بـ"اللاهوت السلبي"

(17) Roland Barthes , Mytholgies, tr.Annette Lavers (New York, 1957)P.159.

(18) Kenneth Burke, The Rhetoric of Religion: Studies in Logology (Boston; 1961), P.vi.

negative theology، كذلك فإن التنظير حول اللغــة يفـضي إلـى كـل أهميـة السلبي".[١٩] إن اللاهوت ليس ببساطة لغة التجاوز الإنساني، بل إنه يكـشف الغائي *the telic*، متجاوزًا خصائص اللغة ذاتها ويشير بيرك إلى كلمة مثل الجلال *honour* بوصفها لفظاً لله *a god*، لأنها تمثل تطلعًا نحو نوع من الكمال.[٢٠] أما اللفظ المطلق *the ultimate term*، فهو، بالطبع، الله ذاتـه. إن التماثـل *analogy* يمكن أن يكون لفظًا ضعيفًا للغاية لوصف العلاقة بـين اللاهـوت واللغـة. إذ يمثل اللاهوت بالنسبة لبيرك ماهية اللغة ذاتها.

وبالطبع، فإنه لا يمكن تخفيض اللاهوت إلى اللغة. ومن ثم فإن دراسـة اللغة تتطلب اسمًا آخر، وهو ما يصوغ له بيرك نحتًا جديدًا، هو نظرية الكلمة *logology*. وهو يحدِّد الاختلاف بين اللاهـوت ونظريـة الكلمـة *logology*. "إن نظرية الكلمة تخفق في أن تقدِّم أسسًا لـ كمال الوعود والتهديـدات التـي يتيحها اللاهوت"[٢١] إن مشروع بيرك العلماني، وهو نسخة مـن الإنـسانوية العلمانية للقرن التاسع عشر، يميزه الانتباه إلى التأليف البلاغي للاهوت، وهو الاهتمام بعلاقة الكلمة بألف ولام التعريف *the Word* بالكلمات وعلى حد صـياغة وليم ريكيرت فإن: "بيرك يقدِّم تفسيرًا قائمًا على نظرية الكلمة (يدعوه "طبيعيًا وإمبريقيًا") للدراما المسيحية للخلق والعصيان والـسقوط والطـرد والتكفيـر والصفح، وهو من وجهة نظر لاهوتيَّة تمثيل معكوس موسَّـع *an extended reversed analogy* نظرًا لأنه يتحرك من "الكلمـات" *words* إلـى "الكلمـة" *the Word*، أو من الطبيعي واللفظي والسوسيو– سياسي إلى ما فوق الطبيعي *the Supernatural* بوصفه تمديدًا تماثليًا للثلاثة الأولى.[٢٢] وفي بلاغة الدين نجد أن النص الأساس لبيرك هو اعترافات أوغسطين. إلا أنه لا ينبغي أن تتم

(19) Burke, Language as Symbolic Action, PP.469-70.

(20) See Burke, A Rhetoric of Motives, P.110.

(21) Burke, The Rhetoric of Religion, P.300.

(22) William H. Rueckert, Burke Verbal Drama, in Rueckert, Critical Responses, P. 348. Reprinted from The Nation, 194 (February 1962), P.150.

قراءة بيرك بوصفه معتذرًا عن الأرثوذكسية المسيحية. وعلى الرغم من أنــه يعمل بشكل حصري داخل إطار مسيحي (هو تحديد راديكــالي لا يعتــد بــه بالنسبة لنظريته في الكلمة)، فإنه يحاول أن يحيط بــ و بمعنــى مــا أن يقــر صلاحية كل التوجهات المهرطقة وحتى المناقــضة لتعــاليم الكنيــسة داخــل المشروع اللاهوتي والنسخ العلمانية الحديثة.

"ثمة هرطقات عديدة بديعة، مباطنة للكنيسة، أخرسها السيف تمامًا إلى حد أنها لا تحيا إلا فقط في تفنيدات المؤمنين. وثمة خطاطات رهيفة تــستقي أفضل ما في البصيرة الإنسانية من قابيل أو تركز الخلاص علــى الحيــة، أو تشيد بفعل يهوذا الإسخريوطي الذي جلب الــرب ككــبش فــداء للبــشر الأشقياء. والالتفات إليها يعني النظر إلى ثروة المشروع المــضاد للكنيــسة [القائم على الإيمان دون الاكتراث بالتعاليم الأخلاقية] *antinomian* على أنها ممتدة بأشكال تبدو مفرطة ومزعجة وغير ضرورية، بحيــث إن عطاياهــا صارت زائدة فقط بواسطة الخصائص ذاتها القائمة بين الأرثوذوكس. لكــن على المرء ألا يــكون مضللاً بالتفكير في أن الهرطقــات قــد تلاشــت"(٢٣) إن بيرك لا يماهي ذاته مع أي اتجاه مفرد، أرثوذوكسي أو مهرطق، أو أنــه بالأحرى عبر تعليق عدم الاعتقاد كان قادرًا على أن يماهي ذاته في أوقــات مختلفة مع كل الاتجاهات. وهذا هو المقصود بــ"المنظــور عبــر التنــافر" ***Perspective by incongruity***. لقد قورن بيــرك بكــوليردج بــسبب مــداه الفلسفي، إلا أن قرابته الأدنى، تبدو لي، مع كيتس "منظر" القــدرة الــسلبية ***Negative Capbility***.

(23) Kenneth Burke, Towards a Better Life (New York, 1932), P.195.

ومع كل ما قدمته نظرية بيرك حول الكلمة من استبصارات، فإنها لم تلعب دورًا مركزيًا في الخطاب الأدبي المعاصر. إلا أن ظهور ما بعد البنيوية، وخصوصًا التفكيكية، قد أحيا الاهتمام بنظرية بيرك عن الكلمة. ذلك أن بيرك يستبق التشديد الذي في التفكيكية على مركزية اللوجوس ***logocentricism***، لكن بقصد مختلف كلية. إذ بينما يحاول بيرك أن يظهر الطرائق التي تكشف بها اللغة الدوافع وتشكّل البنى، فإن التفكيكية تحاول أن تنقض البنى وتعرّى إيهامية الدوافع (الأصول). إن بيرك يمثّل نسخة حديثة قوية من نقد القرن التاسع عشر الرفيع الذي تحاول التفكيكية بجانبها العدائي القوى المضاد للاهوت ***powerful anti-theological animus*** أن تنقضه. وحقيقة أن بيرك يستدعي قدرًا كبيرًا من الانتباه من ما بعد البنيويين ليست بالضرورة علامة على الاتفاق، ولكنها علامة على اهتمامات متشابهة.

إن النظير اللاهوتي ***the theological analogue*** يمثّل إسهام بيرك المتميز بالأساس في التأمل اللغوي. أمّا كمنظّر وناقد أدبي، فإنه يمكن تمييز منظور بيرك بوصفه منظورًا أرسطيًا جديدًا، وإن لم يكن على طريقة مدرسة شيكاغو. وهو يدعو نسخته تمسرحًا ***dramatism*** مؤلفًا من خماسي "المشهد" و"الفعل" و"الفاعل" ***agent*** و"الفاعلية" ***agency*** و"الغرض" ***Purpose***.

ففي نحو الدوافع، حيث كل مصطلح معروض في فصل مستقل ينصب اهتمام بيرك على التضمنات الممسرحة للفلسفة ***the dramatist implications of philosophy*** وبالمقابل على التضمنات الفلسفية للمسرحة ***the philosophical implications of dramatism*** . وأما شخوصه فهم أرسطو، والأكويني، وسبينوزا، وليبنتز، وكانط، ضمن آخرين (بإيجاز، "المدارس الفلسفية"). ويحاول بيرك، بأسلوب أرسطي، أن يظهر كيف يكشف السرد منطق فكرة ما عبر الزمن، بعبارة بيرك "يزمّن الماهية".

هكذا إن البحث عن أولوية "منطقية" يمكن أن يُعبَّر عنه، حين يترجم إلى ألفاظ زمنية أو سردية، بتصوير "النكوص إلى الطفولة" أو بتصوير آخر أو بأفكار لأشياء ماضية. إن هذا الاهتمام ببيان الماهية بناء على الأصول (السلف) [يمكن أن يتم إكماله بـ] بيان الماهية بناء على بلوغ النهايات *culminations* (حيث التصور السردي عن "كيف ينتهي الجميع يخدم منطقيًا التصور الاختزالي الذي يؤول إليه الجميع" وفي أي خيار من الخيارين (الخاص بالسلف أو النهائي) يوفِّر المصطلح السردي تشخيصًا للماهية[٢٤].

إن بيرك، قبل كل شيء ناقد معرفي يتمثل الاهتمام الرئيسي بالنسبة إليه في الشكل الذهني للعمل الأدبي والشكل الدرامي للفكرة. إذ يحاول بيرك أن يكتشف المبدأ الفاعل للفكرة أو الشخصية أو القصيدة الغنائية.

إن جون كرو رانسوم محقٍ في تصنيفه لبيرك كناقد جدلي إلا أن هذا التصنيف مرتبط بتمييز مضلِّل نوعًا ما. "ثمة نوعان من الشعر (أو على الأقل من "الأدب") يحلِّل بيرك أحد النوعين بمهارة شديدة ويحتفي به لكنه لا يظهر إلا اهتمامًا ضئيلاً جدًا بالنوع الآخر. أما النوع الذي يحتفي به فهو النوع الجدلي أو النقدي وأما النوع الذي يتجاهله فهو النوع الغنائي أو الراديكالي"[٢٥].

إن بيرك لا يتجاهل الغنائي: بل إن اهتمامه ينصرف إلى الجدلي منه. ومن ثم فإن بيرك يقرأ "قصيدة إلى العندليب" لكيتس بوصفها محاجة تحرَّرت الروح فيها من "مشهد" الحمى الجسدية لتحقق مشهدًا "خالدًا"

---

(24) Burke, A Rhetoric of Motives, pp.14-15.

(25) John Crow Ransom, Address to Kenneth Burke, in Rueckert, Critical Responses, P.154. Repinted from The Kenyon Review, IV (Spring 1942) PP. 219-37.

أو "سماويًا" جديدًا مرتبطًا بالموت الذي لم تعد فيه التناقضات الأرضية تتحقق. وقراءة بيرك قائمة على تأمل السيرة الذاتية لمرض كيتس وعلاقة حبه مع فاني براون، وهو ما يعد نوعًا من البدعة في عالم النقد الجديد. "إن التحليل اللغوي (على نحو ما يصر بيرك) فتح إمكانيات جديدة في ترابط العلاقة المتبادلة للمنتِج والمُنتَج – ولهذه الاهتمامات ارتباط مهم بقضايا الثقافة والسلوك بعامة بحيث لا ينبغي أن يسمح لأعراف أو مُثُل "النقد الخالصة أن تعترض تطورها"[٢٦] ويمكن قراءة التحليل بوصفه بيانًا لنسبة المشهد إلى/ الفعل (وهي سمة أساسية للتمسرح)، إلا أنه يمكن أيضًا أن يُقرأ بشكل مستقل بوصفه إضاءة للقصيدة.

وكما هو الحال مع كل منظور بيركي، فإنه يكون محدودًا كما هو في أحد المعاني، لكنه يكون مستهلِكًا ومُتجمِّعًا إلى أقصى حد في معنى آخر. وإذا كان بيرك يُعد هو المناوئ لكل أشكال الاختزال وتبديد التعمية *demystification*، فإنه على الرغم من ذلك يثبت أنه مترجم مهووس بترجمة كل أشكال التفكير إلى معجمه الدرامي الأثير الخاص به. وبالتالي، فإن مصطلحات أخرى ذات وظائف تفسيرية أو وصفية قوية في خطابات أخرى مدرجة تحت الخماسية على سبيل المثال، المثالية تحت الفاعل ***agent***، (السرية) ***mysticism*** تحت الغرض، الواقعية تحت الفعل، البراجماتية تحت الفاعلية.[٢٧] إن هذا ليس اختزالاً، لأن القصد ليس هو إظهار إيهام المصطلحات التي ترجمت، وإنما هو إظهار أدوارها الوظيفية أو الفاعلة في العالم. إلا أنه ما من شيء في نسق بيرك يحول دون إمكانية ترجمة خماسيته إلى نسق آخر من أجل أغراض أخرى.

(26) Kenneth Burke, A Grammar of Motives (Berkeley, 1969), p.451.
(27) Ibid., 128.

إن مقاربة بيرك البراجماتية/ المنظورية تتضمن إمكانية مقاربات منظورية أخرى. وفعليًا، فإنه يشجّع "القيمة الاستكشافية" ***heuristic*** أو المنظورية لتنافر مخطّط، ***a planned incongruity*** وهو ما يدعوه الشكلانيون الروس نزع الألفة ***defamiliarisation*** "حرمان نفسك من ألفة منظور معين.. من أجل وجهة نظر طازجة"[٢٨] إلا أن السؤال يبقى: لمَ ينبغي أن يظل للخماسية المكانة العليا أو المميزة التي تحظى بها في خطاب بيرك؟ وتترك شكية بيرك الخاصة حول مؤقتية البنى الذهنية والتخيلية لدى البشر الرجل هدفًا صريحًا لنقد ماكس بلاك.

"من الواضح تمامًا أنه ليس وفيًا لتأمله القائم على المفارقة والتعاطف لنقائص وإحراجات التفكير الإنساني: إذ لا يستغرق الأمر وقتًا طويلاً لاكتشاف أن "التمسرح" اسم مستعار للأرسطية الجديدة، وأن الماديين والبراجماتيين والوضعيين والطبيعيين في سبيلهم إلى أن ينالوا جزاء تجاهلهم للخماسية الأسرارية. لكن كيف تأسس هذا التفضيل لوصف الدوافع الإنسانية الخماسية الطبقات؟"[٢٩].

في نقد الثقافة والنقد الثقافي (١٩٨٧) يؤكد جيلز جن صراحة على انفتاح نسق أو أنساق بيرك، على المعنى الكوميدي واللعوب لهشاشة كل الفئات الأساسية، على الاستعداد للمراجعة والتخلي في ضوء المواقف الجديدة[٣٠]. إن موقف بيرك موقف براجماتي "استراتيجي"، حي دومًا مع

---

(28) Burke, Permanence and Change, P.121.

(29) Max Black, 'A review of "A Grammar of Motives", in Rueckert, Critical Responses, P. 168. Reprintedfrom The Philsophical Review, LV (July 1946), pp. 487-90.

(30) Giles Gunn, Criticism of Culture and Cultural Criticism. pp.63-90.

الموقف الذي في حوزته. ومع ذلك تظل الحقيقة ماثلة في أن خماسية بيرك الدرامية والتزاماته القائمة على نظرية الكلمة يستمران بصورة أساسية دون أي إزعاج على امتداد عمله.

إنني لست متأكدًا من إمكانية اكتشاف أرضية مبرَّرة فلسفيًا لتمسرح بيرك. وإن كان يمكن للمرء، مع ذلك، أن يُخمِّن بخصوص سبب أو أسباب انجذاب بيرك إلى التمسرح. إذ من الواضح من بداية مساره النقدي، على نحو ما يصوغ ذلك باولي، أن "الشعر (ولعل المرء أن يصحِّح ذلك بالنسبة للخطاب اللفظي بعامة) لا يصبح خبرة معزولة، بل خبرة ملازمة لكل الفعل الإنساني"[٣١]. إن التمسرح يخدم حاجات بيرك السياسية والدعائية والتربوية. إلا أن التمسرح يجاوز الدعاية والتربوية.

إن التمسرح رؤية للحياة وتجسدها النصي كصراع للشخصية، والأصوات والأمزجة. إننا نجادل بأن "المنظور عبر التنافر" ***Perspective by incongruity*** يفضي إلى معجم درامي، مع الأخذ في الاعتبار الوزن والوزن المضاد، في مقابل المثال الليبرالي للتسمية المحايدة في تشخيص العملية[٣٢] إلا أن الجدال يتحاشى التدمير المتبادل من خلال تأطير كوميدي، وهو ما يزعم بيرك بلطف أنه "الأكثر خدمة لمعالجة العلاقات الإنسانية"[٣٣] إن الرؤية الكوميدية تتضمن وعيًا بحدود ادعاء كل شخصية. إنها تعترف بالدافع المادي الذاتي في كل الكائنات الإنسانية، إلا أنها "تتحاشى.. مخاطر الفضح التهكمي إزاء البشر ***cynical debunking*** من خلال ترويج المعنى الواقعي لحدود المرء"[٣٤]. وفي مقابل كل تحاشي بيرك للفكرة الليبرالية عن الحياد، فإنه كان مولعًا ولعًا شديدًا جدًا بالفكرة الليبرالية عن الملاءمة

(31) Bewely, The Complex Fate, p.216.

(32) Burke, Language as Symbolic Action, p.305.

(33) Ibid., p.106.

(34) Ibid., p. 107.

accommodation إذ إن ثورية بيرك ثورية بلا أنياب. وإن كان التمسرح لدى بيرك يستدعي المقارنة مع الحوارية *dialogism* لدى باختين، إلا أن الثانية ألطف على نحو لافت، وهو ما قد يكون علامة على الاختلاف في المواقف التاريخية للكاتبين.

إن عدم رسوخ خماسية بيرك يشير إلى التوتر الدائم في عمله بين صاحب المنظور الحداثي ومجمِّع من القرن التاسع عشر *the nineteenth-century totaliser*. إذ كيف يحيط المرء بالعالم بشكل متناغم وهو في الوقت ذاته يحترم الاختلافات التي فيه، إنها مهمة إشكالية خاصة إذا كانت المنظورات الفردية متعارضة *incongruous* وغير متكاملة.

إن تأثير التناقض والتنافر لدى بيرك ينتج نوعًا جديدًا من الكتابة غير التركيبية *non-synthetic writing*. وإن كان طموح بيرك الأخلاقي والسياسي الأعمق هو تدوير الصراع القاتل لكيما يخلق نوعًا من الوحدة الكونية داخل الاختلاف. ويصف بيرك في اللغة كفعل رمزي تطوره على النحو التالي: "إن الموقف بصورةٍ أساسية هو هذا. لقد بدأت بالتراث الجمالي. وفي بيان مضاد تحولت من "التعبير عن الذات" إلى "التواصل"، وأصبح في أسعد حالاتي حين أستطيع أن أحوّل الثنائية إلى "كمال" الثلاثية[٣٥]. إن الثنائية (أو ما يدعوه البنيويون التعارض الثنائي) يحوى حدودًا موجبة وسالبة) إلا أن بيرك حريص على أن يحمي فكرة السلبي من الإيحاءات الشريرة أو عقدة النقص. إن الثلاثية تشير إلى التركيب: الكلية الجدلية للفكر الهيجلي أو الماركسي. كما يشير المنظور عبر التنافر *Perspective by incongruity* إلى مقاومة المصالحات النهائية. وفي الحقيقة فإنني لستُ متأكدًا إذا ما كنا في حضرة تناقض جذري في رؤية بيرك، أم في حضرة توتر غير محلول. ربما تكون الإحاطة *encompassment* هي الكلمة

(35) Burke, Language as Symbolic Action, p. 305.

الملائمة لقصد بيرك. إنه يريد أن يحيط بالعالم دون حل الاختلاف. كما يريد حكومة عالمية دون إلغاء الأمم. والجملة الأخيرة ليست مقصودة كاستعارة، لأن لتأملات بيرك طموحها السياسي في السلام العالمي.

إن حركة هذا العرض ذاتها تظهر استحالات حصر بيرك في دور الناقد الأدبي فحسب. إذ إن منظوره يحيط بالعالم. ومع ذلك يبقى هناك نوع من اللا دنيوية *an unworldiness* في مقاربة بيرك. فهو يرعى وهم الحلول اللغوية لمشكلات الأيديولوجيا والقوة (على غرار مقاربة الدلاليين المعاصرين له مثل ستوارت شاس). وعلى العكس من ما بعد البنيويين الذين يشدّدون بصورة مستمرة على الفجوة المستحيلة التجاوز بين الكلمة *word* والعالم *world*، فإن بيرك يرى العالم في الكلمة، وإن لم يكن بالمعنى الجمالي الخاص بتجريد العالم من قوامه الفيزيقي والبيولوجي والسياسي والاجتماعي.

وفي النقد والتغير الاجتماعي يستخدم فرانك لينتريكيا فعالية بيرك كهراوة لضرب "نظريات الاستقلال الجمالي"[٣٦] الحداثية، و"النقد المستنزف *debilitated criticism* "لتفكيكية بول دى مان". التي لا يفضي تأثيرها إلا إلى الشلل السياسي"[٣٧]. ويبدو اشتباك بيرك مع العالم على خلفية النزعة الشكية الراديكالية للنظرية التفكيكية مفيدًا بالفعل. إلا أن وضع بيرك في مقابل دى مان، وحشره مع جرامشي، يعد في حد ذاته ممارسة للتجريد اللا تاريخي، علامة على يأس محسوس حول الوضع الراهن للدراسات الأدبية وليس تقييمًا حقيقيًا لمكانة بيرك كمفكر ناشط ومنظر سياسي. إن ما تغفله هذه المحاولة الأخيرة من أجل استعادة بيرك للسياسات الأدبية المعاصرة ليس فقط التكريس الأرسطي الجذاب والعتيق للاتساق المنطقي (للتراتبية والكمال)،

---

(36) Frank Lentricchia Criticism and Social Change (Chicago, 1983), p.85.

(37) Ibid., p. 20.

بل أيضًا النزعة الشكية التي تناهض (إذا ما كان لنا أن نستخدم كلمة من الرطان المعاصر) كل التعيينات المادية *reifications*، وهو ما يجعله لاعبًا قويًا جدًا بالأفكار. ومن ثم فإن إدراجه ضمن قضايا لم يكن مؤهلاً للدفاع عنها لا يعد خدمة لإنجاز بيرك الاستثنائي.

الفصل الثالث عشر

إيفور ونترز

بقلم: دونالد دافي

فى عام ١٩٨٣، نشر محرِّر قصائد إدوار تايلور، دونالد ستانفورد - الذي يستحق كل التقدير - كتاب *الثورة والتقليد في الشعر الحديث*، وعنوانه الفرعي "دراسات فى إزرا باوند، وت. س إليوت، ووالس ستيفن، وإدوين أرلينجتون روبنسون، وإيفور ونترز" ويرتِّب كتاب ستانفورد الشعراء الخمسة هذا الترتيب وفق سلم متدرج للقيمة من الأعلى إلى الأدنى. إلا أن الكتاب مضى تقريبًا دون أي تعليق، كما هي العادة مع المنتقدين لقدرة ستانفورد على الإقناع: ذلك أن الأحكام التي توصل إليها كانت بعيدة كل البعد عن تلك المقرَّرة على نطاق واسع، بحيث إنه لم يكن بوسع الغالبية فيما يبدو أن يجدوا أية أرضية مشتركة تجعل من الممكن الإفادة من الجدل حول تلك الأحكام. وعلى الرغم من ذلك، فإن ستانفورد استخلص تلك الأحكام من فهم متماسك للتراث الشعري فى الإنجليزية عبر القرون، على نحو ما صح فى *السوزرن ريفيو* فى ١٩٨٧: "إن القصيدة التأملية القصيرة المكتوبة من وجهة نظر عقلية ثابتة وإن كان هذا لا يعني بالضرورة أنها مكتوبة من موقع ثابت على الأرض، وهو ما يسمح لها أن تحقِّق تماسك ووحدة الفكر والشعور بواسطة إيقاعات مستمدة من الأوزان التقليدية (وفى الإنجليزية عادة ما يكون الإيامبى)، الذي يتكلم بصوت مفرد وليس بأصوات متعددة، وهي فيما أعتقد أرهف أداة متاحة لاختبار وتقييم الخبرة الإنسانية، سواء كانت بسيطة أو مركبة. وقد وظَّفت من شعراء مثل دون، وهربرت، وفاغان، وفاليري، ووالس ستيفن، وونترز، وكونينغام. وأظن أنهم نماذج لدور أفضل فى المستقبل من جيفرس، ووايتمان، وباوند".

أما ونترز فقد ذكره بن جونسون جنبًا إلى جنب مع هربرت، وهو ما يقلب رتب باوند وإليوت في تراتبية ستانفورد. ومع ذلك، فإننا نسمع في هذه التعليقات إيفور ونترز مازال يتحدث بعد عشرين عامًا من وفاته. إلا أنه قبل التخلي عن مثل هذه الرؤى بوصفها ليست إلا رؤى نزوية ***crotchety***، يجب ملاحظة أنهما اتفقا على شخصيات معينة لا يبدو الإجمـاع الـراهن واثقًـا بشأنها. أحد هؤلاء هو إدوين أرلينجتون روبنـسون، والثـاني هـو ج. ف كونينغام، والثالث هو بول فاليري. وبصورة أعم فإن الإجماع ليس سهلاً في ظل افتراض أن الشعر أداة ***an instrument*** لـ*تقييم الخبرة*؛ وكذلك يبـدو الإجماع مُحجمًا عن التشريع للمستقبل، كما يفعل سـتانفورد فـي انـشغاله بـ"نماذج أصحاب الدور الأفضل" ***better role models*** في المستقبل.

إن كل هذه التشديدات مميِّزة لونترز: لقد كرَّس كتابًا لروبنسون عـام (١٩٤٩)، ولم يكف قط عن الثناء على معاصره الأصغر كونينغام؛ إذ كـان متيقنًا من أن القصيدة الجيدة تقيِّم (أخلاقيًا) الخبرة التي تتعامل معها؛ وأمَّـا القراء الذين كانوا في ذهنه فقد كانوا دائمًا، وفـي المقـام الأول، الـشعراء المبتدئين.

لقد كان اسم فاليري الفرنسي بارزًا بصورة خاصة، وعلى الرغم مـن أن ونترز رفض أن يسافر إلى خارج الولايات المتحدة الأمريكية، فإنه كـان موقنًا من أن فهم الشعر المستقى فقط من قصائد مكتوبة بالإنجليزية لابد من أن يكون قاصرًا. وهو لم يقتصر فقط على أن يدرس في شبابه شعر النهضة في بعض اللغات الرومانسية قبل أن يتحول إلى الإنجليزية، بل إنه فـي أول قضية من قضايا مجلته جيروسكوب (أغسطس ١٩٢٩) يستشهد، جنبًا إلـى جنب مع ألن تيت، بـ إ. أ. ريتشاردز، وإرفينج بابيت و(للمفاجـأة) ت. س. إليوت، ورينيه لالو (*الدفاع عن الإنسان*، الطبعة الثانيـة ١٩٢٦) وروممـان

فرناندز (*الرسائل* ترجمة مونتجوميرى بيلجون. نيويورك ١٩٢٧)، بوصفها قراءات مطلوبة. ولا يكاد ونترز بعد أيام دراسته الجامعية فى شيكاغو أن يكون قد تحرك قط إلى ما هو أبعد من الساحل الباسيفيكي، إلا أنه لم يكن إقليميًا ولا عنصريًا بل إنه، على العكس من ذلك، حين شرع فى الثلاثينيات فى التمحيص المتواصل للتراث الثقافي الأمريكي (لعنة *مويل* ***Maule Curse*** (١٩٣٨)، الذي يتناول السرد النثري والكتابة التاريخية أكثر مما يتناول الشعر)، كانت الإقليمية هي ما أدان به موروثه، باعتماده المبرَّر على ما يتصور أنه التركة الخبيثة لإميرسون. ومن ضمن شعراء القرن العشرين المتجاهلين الذين احتشد لهم تظهر لديه الأسماء غير الأمريكية لكل من ت. ستارج موور، وروبرت بريدجز، وابنة بيريدج إليزابث داريوش. وبسبب القضية التي يقيمها للدفاع عن كل من بريدجز وداريوش، وعن روبنسون وكونينغام، وعن فوك جريفيل وفريدريك جودارد توكرمان، وهي قضية غالبًا مايتم تجاهلها هذه الأيام، فإن نهج ونترز فى النقد، الذي ما يزال حيًا وقويًا، لا يمكن أن يُجتث من الحديقة بوصفه نبتًا مزعجًا وطفيليًا، بل لابد من أن يُرى بوصفه بصور عديدة أسخى من الحكمة المقبولة التي تسعى إلى أن تحل محله.

إن مكانة ونترز فى حياته لم تُخفَّض قط، ولا لسنوات محدودة، إلى تلك المكانة الخارجية التي تعلّم خليفة من خلفائه مثل دونالد ستانفورد أن يتحملها بسكينة يصعب اكتسابها. بل على العكس من ذلك، فإن ونترز كتب للدوريات التي كانت تُعرف آنذاك على أنها الدوريات الرئيسية للطليعة: *ذا دايل* و*ترنزشن* وخصوصًا *بويتري*. وكان يتراسل مع ماريان موور، وآلن تيت وهارت كارين. صحيح أنه منذ البداية كان هناك عدم خوف فى إصدار الأحكام؛ وأن فرانكز ميرفى، الذي جمع نقده المبكِّر، كان محقًا بالتأكيد فى

ملاحظته، على هذه النصوص المبكّرة وعلى ما تلاها من نصوص لاحقة، حول أن "التقييم نادر جدًا فى النقد إلى حد أن أية محاولة للحكم تبدو لمعظم القراء فظة وصادمة". إلا أننا لا نستطيع أن نتعقب، فى هذا النقد المبكّر، الوضع المبدئي المستمدة منه الأحكام، إذ كثيرًا ما تبدو الأحكام متغطرسة أو مزهوة، وكأنها التجاوزات المسموح بها *لطفل معروف بأنه مشاغب*. إلا أن ما كان جديدًا على الصعيد الآخر، وسيظل دائمًا يميِّز نهج ونترز، هو الإصرار على أن يميِّز داخل *الأعمال الكاملة* للكاتب بين النصوص التي كان فيها فى ذروة مقدرته وتلك التي لم يكن فيها كذلك– ودائمًا ما كان ونترز يعاني ليشير إلى الأداءات الأضعف لدى من كان عمومًا يُعجب بهم بحماس من كتّاب، وأبرز هؤلاء فى هذه الفترة روبنسون. بعبارة أخرى، لقد كان منذ البداية أكثر انشغالاً بالقصائد منه بالشعراء. ومع ذلك، فإن انتقادات شبابه الحادة فى أكثر صورها لذوعة كانت لاتزال مستقاة من موقف غير محدَّد بالفعل لكنه يقع بشكل آمن داخل مجموعة من الفروض التي يمكن أن تدعى بأنها "حداثية"، بل حتى "باوندية". وهذا متوافق مع القصائد التي كان ونترز يكتبها فى تلك السنوات، التي كان يعتقد، بشكل لا يصعب تصديقه، أنها "تصويرية" ***Imagist***. كما تصور عام ١٩٢٢ أن روبنسون مؤسِّس من مؤسِّسى "تراث الثقافة وحذق الصنعة الناصع الذي يواصله شعراء مثلت ميزرز. ستيفن وإليوت وباوند كما يواصله هـ. د و ماريان موور؛ وعلى الرغم من أنه بحلول عام ١٩٢٨ قد أعلن، وهو يراجع مختارات *الفارين* ***Fugitives***، أن "شعر السيد إليوت كارثة"؛ فإن البديل الذي أوصى به ظل "حداثيًا": "الأشكال المفعمة بالطاقة بشكل مهول لكتّاب مثل وليامز وباوند والآنسة موور" ولأن إليوت فى قصائد مثل "أربعاء الرماد" أخذ يتصارع متفجعًا مع أسئلة الإيمان وعدم الإيمان الديني، فإنه قد نفّر العديدين ممن هم أشد انعدامًا للإيمان من ونترز؛ إلا أن ونترز فى هذا الوقت كان لايزال

مخلصًا لـ"الإدراكات الحسية" *perceptions* ومرتابًا من "التعميمات والمفاهيم"، الباقية ضمن عالم كذلك الذي لعالم إليوت الذي امتدح هنري جيمس لامتلاكه لحساسية مرهفة للغاية بحيث يستعصي على الأفكار أن تنتهكها. لقد كان ونترز ١٩٢٨ بعيدًا جدًا عن الناقد الذي كان دونالد ستانفورد مازال يقسم بمبادئه في ١٩٨٣.

لقد ظهر ونترز اللاحق ذلك أول ما ظهر في إسهامات عديدة في *ذا هاوند أند هورن*: "السيد التقليدي" (حول بيريدجز، ١٩٣٢)، و"الوضعيون" (١٩٣٢-١٩٣٣)، و"ت ستارج موور" (١٩٣٣)، ويمكن أن تضاف إليها قصته القصيرة "حافة الظلام" (١٩٣٢). وكثيرًا ما يستشهد بالمقال الخاص بستارج موور لإظهار إلى أي مدى يمكن أن يكون توجه ونترز خاطئًا بشكل منحرف. ومن المؤكد أن الأبيات التي يختارها ونترز من موور للتدليل على الإجادة تكشف إلى أي مدى يمكن أن يكون أصم تجاه الأداء الصوتي *diction*، خصوصًا الأداء الصوتي البريطاني. وعلاوة على ذلك فإن ونترز يكشف هنا عن نوع من العرقية التي ستلون دومًا تعليقاته على و. ب ييتس، إذ يصفق لموور على اختياره في مسرحياته لتيمات إغريقية أو عبرية، في حين أن ييتس "يختار معظم موضوعاته من أساطير التراث السلتي المنعدمة الشكل والعاطفية". أما مقاله عن بريدجز فيعد أفضل بكثير. إلا أن لدغة هذه المقتطفات تظل قائمة في المقارنات الأنجلو أمريكية، كما هو حين يقول ونترز إن "الإيقاع الصوتي *diction* لدى الدكتور بريدجز طازج وحي بقدر ما هو لدى الدكتور وليامز، إذ إن أوزانه تتيح له حرية أكبر أو بالأحرى مدى أرحب؛ فهو عمومًا رجل أكثر تحضرًا". ومرة أخرى، بعد أن يكشف لدى ج. م. سينج عن "تزيد شديد في الصنعة" يعلّق بأن "شعر ونثر الكُتّاب يتفاوت تفاوتًا شديدًا في المواهب والأهداف على نحو ما يعاني كل من كارل ساندبرج وإزرا باوند، وماريان موور، وإليزابيث مادوكس روبرت، معاناة

خطيرة جدًا من نفس الرذيلة" إن ستارج موور وبريدج يوفّران ستارًا من الدخان يستطيع ونترز من ورائه أن يطلق هجومه على الحداثة الأمريكية في الشعر، وهو هجوم لم يتراجع عنه قط منذ ذلك الحين، بل إنه انتهز الفرصة بحدة خاصة لأنه حكم على نفسه بأنه كان مخدوعًا بها لعشر سنوات أو أكثر. وهو يتصور، أولاً، أنه على الرغم من تعفية إليوت وآخرين على آثار الرومانسية، أن الحداثة الأمريكية كانت رومانسية بعمق. (وقد لاحظ هذا آخرون في حينه، لكن باتزان وإلى حد بعيد بدون إحساس ونترز بالخداع) ثانيًا، إنه يشخّص المفارقة الرومانسية، وهو في هذا أصيل، ومع ذلك مقلق، بوصفها مناورة لدى الكُتّاب منذ جولز لافورج تمكنهم من "أن يصحّحوا العيوب الأسلوبية للترهل والطنطنة **the Stylistics defects of looseness and turgidity** المتسامح معها من قبل الرومانسيين، *دون فهم التشوش التصوري الذي أفسد الأسلوب الرومانسي والشخصية الرومانسية على حد سواء* (التشديد مضاف).إن هذا يكشف أولاً أنه مع إدانة ونترز لما يدعوه بالنزعة الرومانسية ثمة حكم أخلاقي، لكنه ثانيًا يظهر إلى أي مدى أصبح مع حلول عام ١٩٣٣ يأخذ تلك "المفاهيم" بجدية، وهي المفاهيم التي نبذها باستخفاف قبل عشر سنوات، وهو يكتب عن روبنسون، على أنها "تعميمات". أما مراجعته لـ منتخب *الموضوعيون* فتظهر إلى أي مدى كان ونترز عاجزًا في هذه المرحلة عن إبداء أي تعاطف مع الحركة الباوندية التي كان قد جنّد نفسه فيها قبلها بسنوات غير بعيدة. وقد احتفى معجبوه بقصته "حافة الظلام" بوصفها تظهر أن ونترز قد خَبُر شخصيًا فجوات أو فورات اللاعقلانية تلك التي لم يكف من حينها عن التحذير منها. لكن من الذي تشكك في هذا أصلاً؟ إن أولئك الذين يحثوننا بكل قوة على أن نكون عقلاء **reasonble** هم أولئك الذين لديهم كل مبرر لكي يخشوا اللاعقلانيين **the irrational**. ويعد صمويل جونسون حالة من هذه الحالات، ولعل ونترز

يشارك جونسون فيما هو أكثر من الأسلوب النثري الواضح والصارم الداعي للإعجاب. إلا أنه مع ذلك قد يعتقد أن جونسون كان أوضح من ونترز حول الاختلاف بين التعقل ***rationality*** والعقلانية ***rationalism***.

لقد كان ونترز فى هذا المنعطف الخطير مدفوعًا باعتبارات عملية فى جانب منها، نظرية فى جانب آخر، لكنها أيضًا دينية فى جزء منها. وفى ظل الاستفزاز من الكيفية التي سجل بها أليوت فى قصائد مثل "أربعاء الرماد" و"الميناء" بسلبية مثيرة للاستغراب العملية التي يمكن أن، ومرة أخرى يمكن ألا، تقوده إلى الكنيسة المسيحية، ألمح ونترز إلى أخلاقية "رواقية" ***Stoic*** مما ترك للإرادة الفردية هامشًا أكبر بكثير لتقرير مصيرها الخاص. والوثيقة الحاسمة هنا هي مقال نشر لأول مرة فى *النيو أمريكن كارفان* (١٩٢٩)، وهو ما أصبح بعد أن تمت مراجعته على نحو جذري "المدرسة التجريبية فى الشعر الأمريكي"[1] وبطل هذا المثال فى نسخته الأولى هو تشارلز بودلير. وعلى الرغم من أنه لا يمكن أن يكون ونترز غير واعٍ بالجدل الخاص بأن بودلير لا يمكن أن يُفهم إلا بوصفه كاثوليكيًا رومانيًا مؤمنًا، فإن ونترز يعرضه، كما يفعل ذلك أيضًا مع كاتب الترانيم ومترجم الترانيم، روبرت بريدجز الأنجلكانى، بوصفه *رواقيًا*:

"إن الرجل الذي، عبر إدراك دينامي ومترابط للحياة، يحيا حياة كاملة وإلى حد أن يكون قادرًا على أن يهجر الحياة بكرامة، لأنه عرفها، يحقق شيئًا أصعب وأنبل إلى حد بعيد من التملص والإنكار الفوريين للصوفي أو أنين العدمي. وفى ظل اعتبار هذه الحقيقة يمكننا أن نجد الوظيفة الحقيقية

---

(١) انظر:

In: *Primitivism and Decadence* (1937). Temperate and Judicious. و حين أعيد طبع هذا المقال فى: *Defence of Reason* (1947). أصبح على الأرجح أكثر ما كتبه ونترز تأثيرًا.

للشاعر..." وعلى الرغم من أنه فى السنوات اللاحقة ستتدثر هـذه الرسـالة بمعجمية مؤرخ الأدب أو الناقد الأدبي، فإن هذه هـي الرؤيـة المتحمـسة والبطولية للإنسان التي سيعلنها ونترز من هنا فصاعدًا فى شـعره ونثـره على السواء.

لقد كان الحماس ***Strenuousness*** هو ما وضعه فى خلاف مع جـون كرو رانسوم. وقد كان رانسوم هو من سكَّ الشعار المميـز "النقـد الجديـد" وتفجَّر مجادلات ونترز مع رانسوم التي لم يكن أي منها متحضرًا إلى حـد بعيد – خصوصًا فى *تشريح الهراء* (١٩٤٣) المضمَّن لاحقًا فى *دفاعًا عـن العقل*، إساءة التصور الشائعة حتى الآن حول أن ونترز نفسه كـان "ناقـدًا جديدًا"، بمعنى الكلمة وقد تحدى تمييز رانـسوم بـين "البنـاء" ***Structure*** و"النسيج" ***texture*** فى القصائد إيمان ونترز بأن أية قصيدة أصيلة لم تكن إلا فعلاً موحدًا للعقل أو ناتجة عنه. وهو لم يتوصل إلى هـذا الإيمـان بـشكل نظري وإنما من خلال خبرة شخصية مثيرة للألم: خبرة انتحار هارت كرين فى ١٩٣٢. وقد كان ونترز ومعه تيت فى معاناة شديدة لإبقاء كرين مستقر الوضع ومنتجًا. وبالتأكيد أن تيرى كوميتو محق فى قوله إنه ما من قطعة فى النقد الحديث أكثر إثارة للمشاعر (أو أكثر تجـاوزًا فـى خرقهـا للعـرف الأكاديمي) من الصفحات التي يقابل فيها ونترز بـين الأسـتاذ س، الـذي يتلاعب بنظريات الأدب اللاعقلانية، وكرين الذي أخذ تلك التصورات بجدية كافية لأن تحييها خارج ناتجها المنطقي. ولذلك، فقد أعلن فى *دفاعًا عن العقل* أن "مبدأ إميرسون ووايتمان، إذا ما مورس بالفعل، يُفترض فيه أن يفـضي بشكل طبيعي إلى الانتحار". ولذا فإن أداءات ونترز السيئة فى *تشريح الهراء* تجاه إليوت ورانسوم، والملحوظة بدرجة أقل تجاه هنري آدمـز "الاسـمى النزعة" ووالاس ستيفن "اللذّى النزعة"، ينبغي أن تُرى فى ضـوء الحـزن والسخط اللذين استشعرهما على الانقراض المجاني لعبقرية كرين. إذ اعتقد

أن الأفكار الخاطئة (والفكر الذي رآه) بوسعه أن *يقتـل*؛ ومـن ثـم تـأتي حرارته فى تعريتهم.

لكن على الرغم من أن أذن ونترز كانت صماء بالنسبة للأداء الصوتي ***dictlon***– مثل صديقه ومعاصره تيت، فإنه كان حسَّاسًا حساسية غريبة إزاء الكلمات العتقية المؤثرة ***high-flownarchaismas*** كما كانت أذنه جيدة بما لا يقارن بالنسبة للإيقاع وتنسيق وتموج الإيقاعات. ولعل رهافة تمييزاته فيما يتعلق بالوزن هي ما جعلته منقطع النظير فى هذا. بل إن التمييـزات التـي صنعها فى "المدرسة التجريبية في الشعر الأمريكي" بـين الأوزان النبريـة المقطعية والأوزان المقطعية النبرية ينبغي أن تشكل أساسًا أوليًا لكل قـارئ (وإن كان من الواضح أن هذا لا يحدث). إنها واضحة ومرتبطـة بـالحس العام، لكن فى منطقة من الصعب الوصول فيها إلى الحس العام. وهو فـى محاولته لفحص الأشعار غير الموزونة القصيرةِ الأبيات لوليام كارلوس يرى أنه يجب أن يحكم على وليام بالفشل، إذ إنها تمثِّل مرحلة واحدة فى محاولـة مستميتة، وإن كانت فى النهاية محاولة يائسة وأخيرة للدفاع عن مؤلف *العنب الحامض* (١٩٢١)، الذي كان فى كل مجموعة من مجموعاتـه بعـد تلـك المجموعة المبكرة يحبط ونترز إحباطًا أكبر من سابقه، ويمكن الإقرار بـأن هذا استمر حتى النهاية. ويعد "القراءة المسموعة للشعر" المكمِّـل الأسـاس لعَروض ونترز، وقد كان فى الأسـاس محاضـرة فـى مدرسـة كينيـون للإنجليزية عام ١٩٤٩، وقد أعيد طبعها مع أربع مقالات أخرى، (واحدة عن هوبكنز، وواحدة عن فروست) فى *وظيفـة النقـد* (١٩٥٧). إن التمييـزات الرهيفة التي كان بإمكان ونترز أن يضعها فى الأشعار الموزونة – وغيـر الموزونة أيضا، وإن لم يجد على الإطلاق مـصطلحات مناسـبة لتـسجيل إدراكاته لها بأمانة– كانت ممكنة فقط بالنسبة لقارئ يعمل بمبدأ بدت مشاركة الكثيرين فيه من قبيل العبث، وهو مبدأ أن السمة الإيقاعية للقصيدة قريبة من

قلبها، قارئ يتصور علاوة على ذلك أن بإمكان تلك السمة، المُدركة من قبلنا بوصفها انحرافات عن معيار التوقع، أن تنبثق فقط حين يكون ذلك المعيار قد ترسخ بثبات ولا يتم انتهاكه بخفة. ويرى المرء بوضوح لماذا كان ونترز ثائرًا من فرضية رانسوم بخصوص أنه يجدر بالشاعر فى المرحلة الأخيرة من إنشاء القصيدة أن يختار أن "يخشّن" ***roughen*** وزن القصيدة بحيث يجعلها أكثر "إثارة".

أما كتاب ونترز الأخير *أشكال الاكتشاف* (١٩٦٧) فيعتقد المغالون من معجبيه أنه يتوّج على نحو لائق مساره المنعزل والحصين كناقد. إلا أنه من الصعب الاتفاق مع هذا الرأي: إذ بعيدًا عن أن تُنحَّى جانبًا الاستياءات المبررة إزاء سوء المعالجة الذي يلوّن صفحاته بالنسبة لأولئك العارفين بطبيعة الأمور، يبدو أنه يمثّل بشكل محزن موقفًا توجيهيًا لكيفية عدم ربط تاريخ الأدب بتاريخ الأفكار. هذا فى حين أن ونترز فى *لعنة مويل* وأماكن أخرى كان يعرِّج بقوة على التاريخ الفكري ليدعم أحكامه الأدبية بشكل صارم. وإن كان من الممكن له حينها أن يزعم (وقد لا يكون زعمًا آمنًا اليوم) أن لديه ولدى قرائه معرفة وافية بالحدود الأوسع للجوانب الأخرى من التاريخ الأمريكي – السياسي، الاجتماعي، الاقتصادي، الديموجرافي – إلا أن ونترز لم يكن لديه مثل هذا الاستغراق مع هذه الجوانب من تاريخ الجزر البريطانية، وقراءة ذلك التاريخ من خلال العدسات المفردة لتاريخ الأفكار يحدث مثل تلك الشذوذات – على حد سواء فى *أشكال الاكتشاف* والمنتخب المرتبط به *البحث عن الواقع* (١٩٦٩، الذي أكمله كينيث فيلدز)- إذ لا يجد شاعرًا بريطانيًا ذا قيمة بين تشارلز تشرشل (١٧٣١ -١٧٦٤) وتوماس هاردي (المولود ١٨٤٠) ويمكن للمرء أن يتعاطف مع ارتياب ونترز فى "الرومانسية" سواء فى نسخها البريطانية أو الأمريكية، ومع ذلك يشك فيما إذا كانت وليدة إساءة تصور ملفقة فى دراسات الشعراء والفلاسفة دون ضغط

من تطورات مجاوزة للجوانب الفكرية مثل الثورة الصناعية. إن قوة *أشكال الاكتشاف* تكمن كلها فى فصله الأول، حيث يُظهر ونترز مرة بعد أخرى حساسيته تجاه ما عزله أولاً بوصفه "الأسلوب الواضح " فى الشعر الإليزابيثى، إلا أن ذلك الأسلوب، والمبادئ التي تتبئ به لم يكونا، كما يود لنا ونترز أن نعتقد، غائبين عن النظر بين القرن السابع عشر والقرن العشرين.

الباب الثالث

الناقد ومؤسسات الثقافة

ترجمة: هالة كمال

الفصل الرابع عشر

النقد والمؤسسة الأكاديمية

بقلم: والاس مارتن

في خاتمة كتابه عن "تاريخ النقد ١٩٠٠-١٩٠٤" *Saintsbury, History of Criticism*، أشار سينتسبري إلى أن "العاملين في مجال النقـد" شـهدوا "زيـادة وتحسنا وقوة بصورة بالغة" خلال الخمسين عاما السابقة. كما ذكـر كـلا مـن سانت- بيف وماثيو أرنولد باعتبارهما من أبرز ممارسي "ذلك النقـد الجديـد"، معربا عن تطلعه إلى انتشار تلك المدرسة النقدية وإلى "إمكانية تأسـيس شـكل جديد من الرهبنة في الأدب، بعيدة عن المصالح، تقوم بتعليم العالم كيفية القراءة الحقة وتمكينه من الفهم والاستمتاع" (الفصل الثالث، ص٦٠٦-٦٠٧). وهكـذا يُلمح سينتسبري إلى العلاقة بين الرهبنة والأستاذية. وعلى مدى الخمسين عامـا التالية، "نجد أن النقد، الذي كان في السابق مجالا للصحفيين غيـر الأكـاديميين ورجال الأدب، وقد صار بالفعل (مع بعض الاستثناءات) حكـرا علـى أقـسام الجامعات" (*Graff, Professing Literature, p.14*).

ففي بداية القرن العشرين لم يكن الفارق الواضح بين الأدباء والأساتذة قد بلغ تلك الدرجة التي تحول دون الانتقال من إحدى المهنتين إلى الأخرى. وفي مرحلة لاحقة قامت الجامعات من آن لآخـر بتـوفير مـأوى للكتـاب والشعراء الذين كانوا نقادا في ذات الوقت. ففي تلك الحالات كانت المؤسسة الأكاديمية مجرد موقع لإنتاج النقد الذي قد يعكس بالصدفة الظـروف التـي أدت إلى وجوده. وقد كانت العلاقة بين الموقع وطبيعة النشاط النقدي أكثـر تكاملا في العمل النقدي لأولئك الذين قضوا حياتهم العمليـة بأكملهـا فـي الجامعات، إلا أننا نجد ضرورة التمييز بين المنتمين إلى تلك الفئة الـشاملة. حيث كان من ضمنهم الشعراء الذين ارتبطت اهتماماتهم النقدية بممارساتهم الإبداعية (ومنهم على سبيل المثال كل من ريتشاردز، إمبسون، بلاكمـور،

وينترز)، كما يُمثل النقاد- الباحثون (أ. سي. برادلي، سي. س. لويس) فئة أخرى، إضافة إلى فئة المنظرين- الباحثين (رينيه ويليك، ر. س. كرين، و. ك. ويمسات). كما قام البعض بإسهامات بارزة كقائمين بأعمال التحرير، مثل كل من ليفيز ورانسوم اللذين قاما في مجلتي ***Scrutiny*** و***The Kenyon Review*** بتجميع النقد التطبيقي الذي يعتبر من أوضح مظاهر التجديد في النقد الأكاديمي في النصف الأول من القرن العشرين.

حينما يتم تصور التاريخ باعتباره سردية تقوم فيها قوة جديدة ما بمواجهة الهياكل القائمة وتكتسب تدريجيا المزيد من القوة إلى أن تصبح تلك السردية هي صاحبة السيادة وتتحول بدورها إلى هيكل مؤسسي تأخذ قوته في التراجع فيحمي نفسه من التحديات الجديدة، حينها يصبح من المفهوم أن القصة السائدة عن النقد والمؤسسة الأكاديمية في النصف الأول من القرن العشرين هي قصة صعود ثم تراجع النقد التطبيقي والنقد الجديد. إلا أنه بالنسبة إلى النقاد والباحثين غير التابعين لهاتين المدرستين في النقد فإن ذلك العرض لا يفسر سوى القليل للغاية من التغيرات البارزة التي شهدتها الدراسات الأدبية خلال تلك السنوات، فمع توارد المزيد من الأدلة يصبح اتساق تلك القصة مهددا من قبل الحبكات الثانوية والسرديات المضمنة وإعادة حكي بعض المواقف من وجهات نظر مختلفة، كما يظهر أبطال جدد على السطح، ويصبح وسط تاريخ يورده أحد النقاد هو نفسه نقطة البداية أو النهاية في حكاية يرويها ناقد آخر.

أما القصة التي تنال القسط الأقل من الحكي فهي تلك التي نجد أن المتخصصين في تاريخ اللغة ***philologists*** ودعاة الاهتمام بالآداب الحديثة يتمتعون فيها بأدوار البطولة حيث أنشأوا مساحة للدراسات الإنجليزية كمجال بحثي مستقل على الرغم من المعارضة التي واجهوها من المتخصصين في الدراسات الكلاسيكية والنقد التقليدي ممن كانوا يرون الدراسات الإنجليزية

باعتبارها فرعا من فروع اكتساب المعرفة بالقراءة والكتابة وتلقين المبادئ الأخلاقية من ناحية أو يساوون تلك الدراسات بالنقد كما يمارس في الدوريات الأدبية والسياسية. وقد كان كل من علم التربية والنقد على طرف النقيض من البحث الأكاديمي كقاعدة للاحتراف المهني، فقد كانت نشأة الدراسات الإنجليزية بمثابة هزيمة لأولئك الملتزمين بالمثل التربوية الخاصة بالكليات التقليدية، حيث جاءت لتحدد مرحلة تالية من مراحل انهيار النزعة الإنسانية. أما النقاد الراديكاليون والمحافظون فقد اعتبروا احتراف المتخصصين الأكاديميين بمثابة التزام غير معترف به بقيم الفلسفة الوضعية والمادية والرأسمالية. وكان إقصاء "النقد" عن الدراسات الإنجليزية، من وجهة نظر كلا الجانبين، هو إقصاء الأحكام الثقافية والأدبية عن أساس المناهج الدراسية.

وبالنسبة للأدباء وتجار الكتب والصحافيين الأدبيين أثبتت الخلافات القائمة بين الباحثين والنقاد أنها أقل أهمية من حدوث تغيير أساسي ممثل في حدوث تحول تدريجي في الإنتاج والاستهلاك الأدبي من المجال العام إلى المجال الأكاديمي. وبحلول منتصف القرن العشرين كان الأدب المعاصر قد دخل المجال الأكاديمي. حيث قام الشعراء والروائيون، حتى من لم يعمل فيهم بالتدريس، بإدخال ما تعلموه خلال دراستهم الجامعية في كتاباتهم، مما لاقى قبولا من عارضي الكتب الذين سبق لهم تلقي معرفة شبيهة خلال دراستهم الجامعية. ولم تتبق سوى حفنة من النقاد وكتاب الأعمدة الصحافية ممن تمكنوا من الحفاظ على استقلاليتهم عن مجالات الدعم الجامعي أو النشر التجاري الصرف.

ومن منظور أكثر اتساعا يمكن رؤية كل من نشأة الدراسات الإنجليزية والخلافات الناجمة عنها بين الباحثين والنقاد وكذلك ما شهده النشاط الأدبي من تحول من المجال العام إلى المجال المؤسسي هي كلها نتائج للتشكل

الاقتصادي الاجتماعي الذي اتسع نطاقه مع المحافظة على ثباته منذ منتصف القرن التاسع عشر. وفي إطار عملية التشكل تلك قامت الوكالات المدعومة حكوميا بالإسراع في معدلات التغيير على مستوى مجال التربية والتعليم، محاولة في معظم الوقت إخضاع الدراسة الأدبية للأهداف الأيديولوجية والتكنولوجية للرأسمالية. إلا أنه بمجرد أن تم إدماج الدراسات الإنجليزية ضمن مؤسسات المدارس والجامعات نالت الدراسات الإنجليزية وضعا مستقلا أكسبها مناعة نسبية أمام الضغوط الحكومية وعدم رضا الجمهور العام والنقد الموجه لها داخل المهن التعليمية. وعلى الرغم من عدم جدوى تلك الرؤية في تفسير بعض التطورات المحددة في الدراسات الأدبية، إلا أنها تسهم في تفسير أسباب حدوث بعض التغيرات القوية خلال فترات ذلك التوسع والانتشار حينما تم استحداث بعض البرامج التعليمية وإنشاء جامعات جديدة. كان ذلك هو الوضع القائم في نهايات القرن التاسع عشر ثم في أعقاب الحرب العالمية الثانية، مع تزايد برامج الدكتوراه في الولايات المتحدة الأمريكية ومع إنشاء جامعات جديدة في بريطانيا. كما تساهم تلك الرؤية أيضا في شرح الأسباب المؤسسية والفكرية التي جعلت مجال الدراسات الإنجليزية يتطور بصورة متشابهة في كلا البلدين.

فبالرغم من التغير الذي يمكن للجامعات الأمريكية والبريطانية أن تحققه، إلا أن تاريخ الدراسة الأدبية كمجال بحث شامل لهما لا يبدو ذا جدوى، حيث تتضح خصائصهما المشتركة عند مقارنة الجامعات في كلا البلدين بالجامعات الأوروبية. ففي العالم الذي يتحدث الإنجليزية نتجت معظم المؤسسات التعليمية عن مشاريع طائفية أو محلية نابعة من البلدية، فالاختلافات القائمة فيما بين الجامعات البريطانية (بين أكسفورد وكمبريدج، وبينهما وبين غيرهما من الجامعات البريطانية، بل وبين الجامعات البريطانية والأمريكية، وبين الجامعات الأهلية والمدعومة حكوميا) هي اختلافات تمثل

النظام السائد، في حين أن الأنظمة التعليمية في أوروبا تتمتع بنظام موحد تضمنه سيطرة الدولة على التعليم. ونظرا لأن الحكومات المتعاقبة لم تؤسس لتدريس الآداب المكتوبة باللهجات الدارجة *vernacular* على المستوى الجامعي في الدول التي تتحدث الإنجليزية فإن دراسة اللهجات الدارجة نشأت باعتبارها بديلا للمناهج الدراسية التقليدية في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، وكانت ضمن عملية إصلاح لمناهج التعليم، وهي العملية التي أتاحت الدراسة للحصول على درجات علمية في العلوم الطبيعية. ونتيجة لذلك سعى مؤيدو الدراسات الإنجليزية لخلق تحالفات مع غيرهم من دعاة إدخال مواد دراسية حديثة ضمن المناهج التعليمية، وهو ما جعلهم هم ومناهجهم البحثية في مواجهة مع الكلاسيكيين. وقد أدت حالة التوتر تلك، وهي حالة لم تشهدها أوروبا، إلى الدفع باللغات الكلاسيكية والقديمة بعيدا إلى مناهج المرحلة الثانوية، والتي كادت تختفي منها تماما في عصرنا الحالي.

ومع صعوبة المصالحة بين الرؤى المتفاوتة بين المجالين النقدي والأكاديمي أصبح الأسلوب الأمثل هو عدم دمجهما أو وضعهما في موقع المواجهة، وإنما فصلهما لتطبيق فكرة فرّق تسد، والتوصل إلى الأوضاع والقوى والنوايا التي أدت إلى تشكيل الدراسات الإنجليزية وصياغتها خلال النصف الأول من القرن، مع تقييم أهميتها وتحديد سبل تفاعلها معا. والموضوع الأول الذي سيتم تناوله في الصفحات التالية هو تأسيس مجال الدراسات الإنجليزية. وستتحدد قصة تأسيس هذا المجال البحثي تبعا لعناصر السياسة والاقتصاد والديموغرافيا (أي دراسات السكان) جنبا إلى جنب طبيعة الجامعات باعتبارها مؤسسات. فالقرارات الحكومية أدت إلى الانتشار السريع للتعليم ولدراسة الإنجليزية باعتبارها مادة دراسية وذلك حتى الثلاثينيات من القرن العشرين وهي الفترة التي شهدت تزايدا بطيئا في أعداد الملتحقين بالجامعات على مدى عقد من الزمان، أعقبته فترة انحسار خلال الحرب

العالمية الثانية، ثم بدأ حدوث تزايد كبير فيما بعد. واستمرت موضوعات الدراسة والامتحانات والمتطلبات للحصول على درجات جامعية على حالها حتى الخمسينيات دون أن تطرأ عليها سوى تغييرات بسيطة منذ صياغتها في بدايات القرن العشرين. ومع اعترافنا بأهمية تلك التغييرات فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى الاعتراف بمدى ثبات ذلك الشكل المؤسسي منذ نشأته على الرغم من الانتقاد المستمر الذي تعرض له خلال وجوده.

أما الجزء الثاني من العرض المقدم في الصفحات التالية فيهتم بالنقد النقد الموجه إلى تركيز الدراسات الإنجليزية على الجانبين اللغوي والتاريخي، وهو ما ظهر خلال الفترة ما بين التسعينيات من القرن التاسع عشر وثلاثينيات القرن العشرين. إن تلك الكتابات النقدية تشير إشارة دقيقة إلى المسافة الفاصلة بين المجالين النقدي والأكاديمي في تلك الفترة، كما تثير الانتباه إلى تنوع مجالات الاهتمام – الاجتماعية والسياسية والتربوية والنظرية– الخاصة بالموضوع. إلا أن معظم مقترحات الإصلاح التي نصح بها هؤلاء النقاد لم يتم تبنيها رغم الاتفاق الكبير على جدواها. ومن اللافت للنظر أنه ورغم حالة القصور الذاتي للمؤسسات إلا أن أحد المناهج التعليمية المستحدثة قد نجح في تثبيت أقدامه في بعض الجامعات خلال الثلاثينيات من القرن العشرين، ألا وهو منهج النقد التطبيقي أو "القراءة عن قرب"، وهو ما سيتم تناوله في الجزء الثالث من هذه الورقة.

ففي معظم الدراسات التي تتناول النقد في القرن العشرين يتم الإشارة إلى علامة فارقة تمثل بداية جديدة في الدراسات الإنجليزية، وتتمثل في إدخال منهج النقد التطبيقي في جامعة كمبريدج برعاية كل من ريتشاردز ***Richards*** وليفيز ***Leavis***، ثم في جامعة فاندربيلت حيث كان رانسوم ***Ransom*** يقوم بدور المعلم لعدد متميز من الكتاب ومنهم بروكس ***Brooks*** ووارين ***Warren***. ومع الاعتراف بأهمية تلك الأحداث بشكل عام إلا أنني أعتقد أنها

تنال قدرا أكبر من إدراك أهميتها ضمن نصوص التاريخ الفكري عنها في تاريخ المؤسسات. إننا على علم بأسماء النقاد الذين قاموا بالتدريس في الجامعات المختلفة، وعلى علم بما أنتجوا من كتابات، وعلى الرغم من أن مصطلح "النقد الجديد" تختفي معالمه مع اتساع مجاله إلا أنه يمكن استخدامه بقوة للإشارة إلى اتجاه عام في التاريخ النقدي. إلا أننا، وفي إطار الدراسات الإنجليزية، نجد صعوبة في تتبع النتائج المترتبة على هذه الحركة النقدية، حيث نلاحظ أن بعض المراقبين ممن عاشوا نفس الحقبة يقدمون أدلة متناقضة فيما بينهم على مدى تأثير منهج "النقد الجديد" على المناهج الجامعية. ومن خلال الإشارة إلى النقاشات في التربية والتقارير التي تم إعدادها في الثلاثينيات من القرن العشرين سأوضح لاحقا أن النجاح الذي حققه النقد التطبيقي على المستوى الأكاديمي كان نتاجا لتماشيه مع التغيرات التعليمية التي تمت بمبادرات فردية داخل إطار المهنة.

إن النقد التطبيقي لم يكن بالطبع هو مجمل النقد الجديد، كما أن النقد الجديد لم يشتمل على كافة أشكال النقد الأكاديمي. ولكن النقطة الأشد جذبا للانتباه حاليا بشأن التفاعل النقدي والمناظرات المحتدمة بين أساتذة الثلاثينيات من القرن العشرين تتمثل في إعادة تعريف مفهوم "النقد" كما قاموا بتقديمه حينذاك. فحتى ذلك الحين كانت المفاهيم السائدة في الجدل القائم تدور حول مفهومي الحكم والذوق، فبالنسبة للنقاد بداية من آرنولد ***Arnold*** وانتهاء بإيرفينج بابيت ***Irving Babbitt*** كانت الأحكام الأدبية هي معيار تقييم المعنى والقيمة الجمالية، أما بالنسبة إلى بايتر ***Pater*** وما أطلق عليه سينتسبري ***Saintsbury*** مفهوم "النقد الجمالي" فإن الذوق كان رد فعل مبرر ولكنه مجرد استجابة فردية لا تمثل أي مؤشر للمكانة الموضوعية والتميز. وعلى أية حال، ومثلما قال سينتسبري في وصفه لـ"الناقد الجديد"، فإن الخطر الأكبر يتمثل في النقد "المتحجر" ***dogmatic criticism*** أي رد الفعل النقدي المبني

على المبادئ أو القواعد. أما في النقد الأكاديمي لفترة الثلاثينيات من القرن العشرين فعادة ما يرد مفهوما "الحكم" و"الذوق" في حالة تعارض، أو يتم ببساطة تجاهلهما. وفي الوقت الذي لا نجد فيه دعاة لتبني "القواعد" إلا أننا نجد أن المبادئ والنظريات والفلسفة تحتل مكانة بارزة. إن النقد التطبيقي لبعض نقاد القرن العشرين (مثل ليفيز ***Leavis*** وونترز ***Winters*** على سبيل المثال) يظل مقاربا للنقد التطبيقي لدي آرنولد وذلك عن طريق التركيز على جانبي الحكم والقيم الجمالية، إلا أن النقد النظري الذي يقدمه الأكاديميون يظل مختلفا كما أنه مهد لحدوث توجه جديد في الدراسة الأدبية.

ويقدم الجزآن الأخيران من هذا العرض مناقشة لذلك التغير وما سهله ذلك التغير من حدوث ملاءمة بين النقد والبحث خلال عقد الخمسينيات من القرن العشرين. إن ما أراه هنا باعتباره تلاؤما ليس غيابا للجدل والمناظرات وإنما هو استخدام لمفردات لغوية جديدة يدل على التوصل إلى فهم مشترك للدراسات الإنجليزية كمجال بحثي، كما يوضح قيام أساليب جديدة للتعبير عن مواقع الخلاف. فطالما كان النقاد يصرون في عناد على أهمية القيم والذوق في مواجهة مفهوم الفلسفة الوضعية للمعرفة الذي يدافع عنه الباحثون، كانت مساهمتهم (أي النقاد) ضئيلة في دراسة الأدب داخل المؤسسات. أما معارضتهم فلم تكن ببساطة موجهة ضد الباحثين وإنما ضد مفهوم المعرفة الذي قامت عليه الجامعات الحديثة، ومن خلال التفاتهم نحو المبادئ والنظرية وجدوا طريقة لإضفاء الشرعية على النقد كشكل من أشكال المعرفة، مما أدى بدوره إلى إحياء المجالات البحثية التي كانت سادت دراسة الأدب في المجال الأكاديمي في مراحل تاريخية سابقة، ممثلة في كل من علم البلاغة ***rhetoric*** وفن الشعر ***poetics***.

في عام ١٨٩٥ كان عدد مدرسي اللغة الإنجليزية وآدابها في أفضل عشرة كليات وجامعات أمريكية يبلغ ٣٥ مدرسا ومدرسة، وهو عدد يماثل

تقريبا عددهم في بريطانيا.(١) وكان العديد من المؤسسات على ضفتي المحيط الأطلنطي تقدم درجات علمية في تلك المادة، تلك الدرجة التي لم يكن يمكن الحصول عليها منذ ثلاثة عقود سابقة سوى من جامعة لندن، وقد كان هذا التغير الحادث في بريطانيا نتاجا للجهود الحكومية نحو تحديث الجامعات. وفي الفترة ما بين عام ١٨٥٨ وعام ١٨٨٩ كانت التقارير الرسمية والتشريعات القانونية التي يتم بموجبها تيسير حدوث تغييرات في المناهج الدراسية قد أدت إلى إنشاء كراسي أستاذية في مادة اللغة الإنجليزية وآدابها في الجامعات الإسكتلندية، وهي الكراسي التي احتلها كل من سينتسبري وبرادلي ***A.C. Bradley*** وجريرسون ***H.J. Grierson*** في جامعات إدنبره وجلاسجو وأبردين، على الترتيب. وفي الجامعة الكلية بلندن ***University College, London*** كان كير ***W.P. Ker*** قد حل محل ديفيد ماسون ***David Masson*** الذي كان أستاذا في الفترة ١٨٥٢–١٩٦٥، وهو الكرسي الذي أعقبه عليه هنري مورلي ***Henry Morley*** حتى عام ١٨٨٩. أما والتر رالي ***Walter Raleigh*** فكان في جامعة ليفربول.

---

(١) التقديرات الأمريكية مأخوذة من مقالة مايكل وارنر .Michael Warner "Professionalisation and the Rewards of Literature: 1875-1900". *Criticism*, 27 (1985). p.16.، ومن كتاب William M. Payne, ed., *English in American Universities* (Boston, 1895)، والذي استبعد المعلمين من مجموعة المؤلفين. أما التقديرات بالنسبة لبريطانيا فتتضمن المدرسين في الجامعات الإنجليزية والأساتذة المساعدين في الجامعات الإسكتلندية. وفيما عدا الحالات المشار إليها في الصفحات التالية فإن الإعداد المذكورة في الولايات المتحدة الأمريكية مأخوذة من كتاب *Historical Statistics of the U.S.*, 2 vols. (Washington, D.C., 1975) . وبالنسبة لما أورده من عبارات غير محددة تفصيليا حول معدلات النمو والانحدار وغيرها فإنني أعتمد فيها على كتاب Fritz K. Ringer, *Education and Society in Modern Europe* (Bloomington, 1979) ، وكتاب *The Transformation of Higher Learning, 1860-1930*, ed. Konrad Jarausch (Chicago, 1983).

وفي بعض الحالات مثلا حدث في جامعة أدنبرة أن تم تغيير مسمى أستاذ البلاغة والآداب ليصبح أستاذ الأدب الإنجليزي، أما في جامعات أخرى فقد تم تقسيم وظيفة الأستاذية التي تضم الأدب الإنجليزي مع غيره من المواد كالتاريخ (في جامعتي ليفربول ومانتشستر) والمنطق (في جامعة أبردين) لخلق كرسي للأستاذية في الأدب الإنجليزي. وقد شهدت الولايات المتحدة تغييرات شبيهة حيث أصبح فرانسيس تشايلد ***Frances Child*** أول أستاذ للغة الإنجليزية وآدابها في عام ١٨٧٦ بعدما كان أستاذا للبلاغة والخطابة.

إن التطور المهني لهذه الشخصيات يقدم صورة لأوائل أعضاء تلك الوظيفة، حيث إن نصف عدد الأساتذة البريطانيين المذكورين – ماسون ومورلي وسينتسبري– كانوا يعيشون من الكتابة قبل تحولهم إلى الحياة الأكاديمية. ونظرا لكون مرتبات الأساتذة في لندن محدودة، بسبب المصروفات الدراسية التي كان يدفعها الطلاب، وكانت أقل مما يحصلون عليه من الكتابة للصحافة، فقد واصل كل من ماسون ومورلي أعمال الكتابة والتحرير على المستوى التجاري أثناء احتلالهما مناصبهما الجامعية. وكان كل من مورلي وسينتسبري ناظرا مدرسيا قبل تحولهما إلى الصحافة، بينما كان ماسون وسكيت ***W.W. Skeat*** (أستاذ الأدب الأنجلو– سكسوني في جامعة كمبريدج) قد عزما على أن يكونا من رجال الدين. كما أن بعض العاملين في الكادر الجامعي كانوا قد عملوا على ضمان وظائف أكاديمية في مجال آخر ثم انتقلوا إلى الأدب الإنجليزي عندما أصبح المجال متاحا، وهو ما ينطبق على كل من سكيت وتشايلد اللذين بدءآ حياتهما العملية بتدريس مادة الرياضيات. وفي بريطانيا كان الحصول على درجة في الأدب الإنجليزي من جامعة لندن أو إحدى الجامعات الإسكتلندية ومن بعدها درجة في الدراسات الكلاسيكية أو التاريخ من جامعة أكسفورد أو كمبريدج يمثل الخلفية الأكاديمية العادية وهو ما نجده لدى كل من رالي وكير وجريرسون.

وكانت متطلبات درجة الليسانس بالنسبة لأوائل أساتذة الأدب الإنجليزي في أمريكا تقتصر على المناهج التقليدية، وهي اللغة اليونانية واللاتينية والرياضيات والتاريخ والمنطق وعلم اللاهوت وبعض العلوم الطبيعية، كما حرص بعض الأساتذة على وجود فترات ممتدة من التفرغ للكتابة والتحرير لإضفائها على حياتهم الأكاديمية. بل إن تايلر ***M. C. Tyler*** وهو مؤلف أول كتاب مهم في تاريخ الأدب الأمريكي قام بالاستقالة من وظيفته كأستاذ في جامعة ميشيجان ليتفرغ كمحرر أدبي لمجلة "الرابطة المسيحية" ***Christian Union***. وعندما عرضت الجامعة عليه رفع راتبه إلى ٢٥٠٠ دولار أمريكي في عام ١٨٧٤ عاد إلى الجامعة رغم أنه كان يتقاضى راتبا يفوق راتب الأستاذية بمقدار ١٠٠٠ دولار بصفته محررا ***Vanderbilt, American Literature and the Academy, p.87*** . وقد ظل ذلك التنقل ما بين العمل الأكاديمي والعمل الصحفي سمة شائعة في بدايات القرن العشرين. أما الاختلاف الأكثر وضوحا بين أساتذة الأدب الإنجليزي البريطانيين والأمريكيين خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر فيتمثل في أن حوالي ثلث الأساتذة الأمريكيين كانوا قد درسوا في ألمانيا بينما أتم ثلث آخر منهم دراستهم العليا في جامعات أمريكية ***(Warner, Professionalisation, p.17)***.

إن انتشار برامج الدكتوراه في الولايات المتحدة، ومعظمها تبع نموذج الدراسات الجرمانية الذي تأسس في جامعة جون هوبكنز عام ١٨٧٦ أدى إلى نشأة روح مهنية كانت من أكثر مظاهر الاختلاف بين برامج الدراسات الإنجليزية في كلا البلدين. أما الاختلاف الآخر فتمثل في أعداد المؤسسات والطلاب، ففي مصادر التاريخ الفكري يمكن تبرير قيام مقارنات بين المؤسسات الرائدة في أمريكا وشبيهاتها في بريطانيا، إلا أن المئات من الكليات امتدت بطول أمريكا وعرضها والتي لم تخضع لسيطرة وكالات اعتماد الدرجات محليا. وفي إطار الظروف السابقة ومع ارتفاع معدلات

التحاق الشباب بالجامعات ارتفاعا سريعا، نجد أن عملية خلق درجات أكاديمية عليا والمتاحة في عدد محدود من الجامعات، إضافة إلى تكوين منظمات مهنية مثل رابطة اللغة الحديثة - ***Modern Language Association MLA*** في أمريكا والتي تأسست عام ١٨٨٣، لعبت كلها دورا في توفير معايير مفيدة للتقييم ومنح الشهادات، كما حققت مصالح البعض من حيث وضع أسس للتميز والتفوق تدعم المكانة الأكاديمية وترفع رواتب أصحابها.

ففي بدايات نشأة رابطة اللغة الحديثة، طبقا لما أورده والاس دوجلاس ***Wallace Douglas***، سرعان ما تمت تنحية المصالح التعليمية جانبا، وأصبحت مناداة رؤساء الرابطة بمنع الدراسات الأدبية من التضاؤل والاقتصار على دراسات علوم اللغة ومبادئ التعليم، بداية من كلمة جيمس راسل لوويل ***James Russell Lowell*** عام ١٨٩٠، مجرد نداءات لا صدى لها في وجه تزايد الميل نحو التخصص البحثي. وفي بريطانيا لم يكن هنالك وجود لمثل هذه المنظمة المهنية الساعية إلى دعم الاهتمام البحثي على المستوى الجامعي. أما الرابطة البريطانية للغات الحديثة التي تأسست عام ١٨٩٢ فكانت مكونة في الأساس من معلمي المدارس القائمين على تدريس اللغات الأجنبية، وعندما نشأت الرابطة الإنجليزية ***The English Association*** في عام ١٩٠٦، لم تنجح محاولة خلق صلة برابطة اللغة الحديثة، ولم تنجح أي من المجموعتين في التأثير الفعال على تطوير المهنة ***Hawkins, Modern Languages in the Curriculum, p.122; Smith, The Origin and History of the English Association, p.5.***

وتتم الإشارة أحيانا إلى تلك الاختلافات للتأكيد على أن الدراسات الإنجليزية في أمريكا تحولت نحو البحث الأكاديمي بينما ظلت في بريطانيا تتمتع بشكل عام بطابع الدراسات الإنسانية. إلا أنه من المثير للدهشة أن

الكتاب الذي دفع الأساتذة والجمهور العام في كلا البلدين خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر إلى القيام برد فعل مضاد للبحث التاريخي واللغوي هو كتاب جون تشيرتون كولنز *John Churton Collins, The Study of English Literature* الصادر عام ١٨٩١، والذي جاء فيه أن جامعتي أكسفورد وكمبريدج، لا التوجه المهني المؤسس حديثا، هما العائق الرئيسي أمام تقدير الناس للأدب *Palmer, Rise of English Studies, pp. 83-7; Pattee, Tradition and Jazz, pp. 201-5*. وهكذا بالنسبة للعوامل المشكلة للدراسات الإنجليزية نجد أن برنامج الدكتوراه في أمريكا جنبا إلى جنب السيطرة التي قام بها القائمون على الدراسات الكلاسيكية في بريطانيا كانتا قوتين أقل أهمية من طبيعة الجامعة الحديثة والأهداف التي كان متوقعة من وراء دراسة الأدب الإنجليزي.

ففي بريطانيا كان أول أهداف الدراسة الأدبية وأكثرها عملية هو إعداد الامتحانات التي تتطلب معرفة بالأدب الإنجليزي، وهي امتحانات الحصول على منح دراسية لمساعدي المدرسين، والتي بدأت عام ١٨٤٦، وكذلك امتحانات الخدمة المدنية لشركة الهند الشرقية في أعقاب عام ١٨٥٥، والامتحانات المحلية لكل من جامعتي أكسفورد وكمبريدج والتي بدأت عام ١٨٥٨. وقد كان كل من ماكولي *Macaulay* وبنجامين جوويت *Benjamin Jowett* أعضاء في اللجنة التي أوصت بذلك التغيير في امتحانات شركة الهند الشرقية *(Palmer, Rise of English Studies, pp.46-7)*، وكان ماثيو آرنولد *Matthew Arnold* ضمن القائمين بتقييم تلك الامتحانات حيث اشتكى مما تتطلبه من حفظ، بينما كان أوستين دوبسون *Austin Dobson* واحدا من عديدين قاموا بكتابة الكتب التعليمية الخاصة بتلك الامتحانات، في الوقت الذي قام فيه تشيرتون كولنز بالتدريس لمن يستعدون لأخذ تلك الامتحانات. وهكذا بعد عام ١٩٠٣ كانت هنالك أوراق للامتحان في الإنجليزية ضمن امتحانات الخدمة المدنية في الحكومة *(Tillyard, Muse Unchained, p. 52)*.

إن المعرفة بالأدب الإنجليزي، المهمة بالنسبة للتلاميذ الذين يجلسون للامتحانات الأولية في أكسفورد وكمبريدج وجامعة لندن، أصبحت أساسية في الولايات المتحدة بعد عام ١٨٧٠ حينما صار قبول الطلاب في المؤسسات التعليمية المتميزة يعتمد على نتائج امتحانات القبول والتي تتطلب معرفة بمجموعة من النصوص الأدبية (انظر: ***Applebee, Tradition and Reform; Hook, A Long Way Together***). وكانت اللغة اللاتينية بالطبع من متطلبات القبول في كل الجامعات البريطانية والعديد من الجامعات الأمريكية، فكان نصف عدد طلاب المرحلة الثانوية في أمريكا يختارون دراسة اللغة اللاتينية في الوقت الذي كان أقل من أربعين بالمائة يدرسون الإنجليزية في المرحلة الثانوية. وكان المدرسون في المدارس البريطانية الحكومية مثلهم في ذلك مثل مدرسي المرحلة الثانوية في أمريكا حاصلين على درجات الليسانس التي تمكنهم من تعليم اللغات الكلاسيكية القديمة. ونظرا لأنه كان متوقعا من المعلمين تدريس أكثر من مادة فإننا نجد أنه كان متوقعا عادة من معلمي اللغتين اليونانية واللاتينية تدريس اللغة والأدب الإنجليزي عندما أصبحت مادة دراسية.

وقد أصبحت مادة الإنجليزي "مادة خاصة" (مؤهلة للحصول على دعم حكومي) في المدارس الثانوية البريطانية عام ١٨٧١، وجاء قانون التعليم لعام ١٩٠٧ مطالبا المدارس المدعمة بتوفير معلمين لمادة اللغة الإنجليزية وآدابها. وفي الولايات المتحدة صدر قرار من المحكمة في عام ١٨٧٤ أكد قانونية استخدام الضرائب المحلية في دعم المدارس الثانوية التي سرعان ما فاق عددها المدارس الخاصة التي تعد تلاميذها للالتحاق بالجامعة. ومع التزايد السريع في أعداد المدارس في كلا البلدين، أصبح تعليم اللغة الإنجليزية وآدابها مرغوبا في الكليات والجامعات، وذلك من أجل إعداد جيل من المدرسين المؤهلين للعمل فيها. كما أصبحت غالبية طلاب الكليات البلدية

في إنجلترا يعملون بالتدريس بعد اجتيازهم عامهم الدراسي الرابع الذي يؤهلهم للحصول على درجة في علوم التربية والتعليم. وفي جامعة أكسفورد قام ما يزيد مائة عضو بالتوقيع عام ١٨٩١ على التماس يؤكد على أهمية نشأة قسم للغة الإنجليزية بسبب وجود "طلب متزايد على المعلمين والمحاضرين القادرين على تدريس المادة" *Palmer, Rise of English Studies, p. 107*.

ويبدو لنا من هذا العرض الموجز لنشأة الدراسات الإنجليزية أن الاختلافات بين الجامعات البريطانية والأمريكية هي اختلافات أقل أهمية من أوجه الشبه الناتجة عن التطور الذي تم بشكل متواز في التعليم الثانوي في البلدين. فبفترة طويلة قبل تقديم درجات في اللغة الإنجليزية وآدابها كانت الكليات والجامعات تجري امتحانات قبول تختبر من خلالها قدرة الطلاب المتقدمين على الكتابة، وكان الأدب هو موضوع المقالات المطلوبة منهم. وهكذا بمجرد أن بدأ تطبيق هذه الامتحانات قام المدرسون بإعداد الطلاب لها، مما أدى بدوره إلى ضرورة إعداد المدرسين المؤهلين لذلك. ولعل التناقض الظاهر هنا يتمثل في أن الامتحانات كانت هي الدافع وراء قيام منهج دراسي بدلا من أن يكون العكس هو الصحيح. أما في الولايات المتحدة فخلاصة الأمر كالآتي: إن كتب تاريخ الأدب الإنجليزي في المدارس الثانوية تبدأ بعرض لامتحانات القبول بالكليات المختلفة وما أثاره ذلك من ردود فعل احتجاجية أدت في عام ١٩١١ إلى قيام المجلس الوطني لمدرسي الإنجليزية *(Hook, A Long Way Together)*.

وتوجد بعض العوامل الأخرى الجديرة بالذكر فيما يتعلق ببدء تدريس مادة "الإنجليزي" في الجامعات البريطانية، حيث أدت الرغبة لتوسيع نطاق التعليم الثانوي إلى خلق برامج جامعية ممتدة (بدأ معظمها في السبعينيات من

القرن التاسع عشر)، والتي كان يقوم بمقتضاها أعضاء هيئة التدريس في جامعات أكسفورد وكمبريدج ولندن، جنبا إلى جنب المدرسين الذين قامت تلك الجامعات بتعيينهم خصيصا لهذا الغرض، بتدريس المادة في أماكن خارج الجامعة. إن تلك المواد الممتدة هي التي مهدت الطريق أمام تأسيس الكليات الجامعة ***university colleges*** في شمال ووسط إنجلترا. وفي سبيل توفير احتياجات النساء قامت "رابطة تعليم النساء" بتدعيم نشأة مؤسسات ممتدة خاصة بالنساء. بل وأصبحت مادة اللغة الإنجليزية وآدابها أكثر المواد رواجا لا في تلك المؤسسات الممتدة فحسب وإنما في معاهد العمال والفنيين. أما فيما يتعلق بقبول تأسيس مادة اللغة الإنجليزية وآدابها لعبت تلك المادة دورا ملتبسا بالنسبة للنساء والطبقات الدنيا والوسطى من المجتمع، حيث نجد أنه حتى في وجهة نظر "دعاة الثقافة" المطالبين بأهمية تلك المادة، ظلت مادة اللغة الإنجليزية وآدابها تحتل مكانة تابعة للدراسات الكلاسيكية وتعتبر مناسبة للعاجزين عن الالتحاق بالجامعة ***(Mathieson, Preachers of Culture)***.

وفي سبيل احتلال مادة اللغة الإنجليزية وآدابها مكانة أعلى من مجرد كونها مادة من مواد المرحلة الثانوية، كان لابد من خلق مجموعة مساندة لها داخل الجامعات لا تقتصر على المتخصصين في الدراسات الكلاسيكية ممن كانوا يرون مادتهم كافية لضمان تعليم إنساني، وإنما كان لابد من مؤيدين من المتخصصين في العلوم والتاريخ الحديث ولغات القرون الوسطى والحديثة. فمن ناحية، كان الصراع بين نموذجين تعليميين وصفهما جوناثان كالر ***Jonathan Culler*** فيما يلي: "الأول يجعل الجامعة مصدرا مشعا للتراث الثقافي، ويمنحها الوظيفة الأيديولوجية الخاصة بإعادة إنتاج الثقافة والنظام الاجتماعي، بينما يجعل النموذج الثاني من الجامعة موقعا لإنتاج المعرفة" ***(Framing the Sign, p. 13)***. إن من يرى في ماثيو آرنولد أحد دعاة النموذج الأول قد لا يعلمون أنه قد تبنى النموذج الثاني على المستوى

الجامعي: "إن الغرض الأساسي من التعليم الثانوي هو توفير ثقافة حرة عامة.. أما وظيفة الجامعة فهي تطوير المعرفة التي يأتي بها الفتى من المدرسة الثانوية وتحويلها إلى علم، في الوقت الذي تقوم فيه بتوجيهه نحو المهنة التي يمكنه من خلالها ممارسة وتطبيق معرفته بطريقة طبيعية. وهكذا فإن فكرة العلم هي القيمة الأولية وتأتي المهنة في المرتبة ثانوية" ***Arnold, Schools and Universities, p. 254***.

إن نمو العلم والروح المهنية في جامعات بريطانيا كان نتاجا للتشريعات التي صدرت عامي ١٨٥٨ و١٨٧٧، والتي سهلت إعادة تنظيم التعليم وبالتالي توفير درجات أكاديمية جديدة. إن الطابع اللغوي والبحثي للدراسات الإنجليزية شكل جزءا لا يتجزأ من المطالبة بقبول الدراسات الإنجليزية كمادة جامعية، ونرى أن ما نذكره بالمر بشأن أكسفورد ينطبق تماما على العالم الذي تسوده اللغة الإنجليزية، حيث قال: "بدلا من تقديم الدراسات الإنجليزية كبديل للدراسات الكلاسيكية كسبيل لنشر التراث الثقافي، قام مؤيدو الدراسات الإنجليزية بالتحالف مع "أولئك الساعين إلى المزيد من التخصص والتركيز المباشر بداية من التعليم الجامعي الأولي وحتى مستوى البحث والدراسة العليا" ***(Rise of English, p. 83)***. وفي الولايات المتحدة كان المنهج "الاختياري" الذى تأسس في جامعة هارفارد في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر يمثل نموذجا للتوسع في المناهج في كليات وجامعات أخرى، كما مهد الطريق أمام خلق برامج ودرجات أكاديمية جديدة. إن مؤيدي مادة الدراسات الإنجليزية في تحالفهم مع مدرسي اللغات الحديثة الأخرى كانوا طبقا لما أورده أحد أعضاء رابطة اللغة الحديثة في أمريكا على دراية بأن "المسألة هي هل تتنازل الدراسات الكلاسيكية التي تدرس في كلياتنا حاليا وتمنح قدرا من وقتها للغات الحديثة المطالبة بقدر من الوقت لتدريسها؟" ***(Douglas, Accidental Institution, p. 43)***.

ففي جامعتي أكسفورد وكمبريدج تم في الفترة ما بين عـامي ١٩٠٢ و١٩٠٥ الاعتراض مرة تلو الأخرى على المقترحات المقدمة بشان السماح باستبدال اليونانية باللغتين الفرنسية والألمانية، كما يبدو أن تأسيس "الرابطـة الكلاسيكية" عام ١٩٠٣ جاء بدافع جزئي نحو تنظيم جبهة المعارضة لمثـل تلك التغييرات. إن الميزة الاستراتيجية لقيـام التحالفـات بـين الدراسـات الإنجليزية وغيرها من اللغات الحديثة اتضحت معالمها في كمبريدج، حيـث تم عام ١٨٧٨ قبول درجة الليسانس مع مرتبة الشرف في تخصص لغـات القرون الوسطى واللغات الحديثة، وحتى عام ١٨٩٠ كان الطلاب يجمعون ما بين اللغة الإنجليزية مع الفرنسية أو الألمانية للحصول على الدرجة، أما فيما بعد فكان بوسعهم ترك اللغة الإنجليزية القديمـة أو الوسـطى، الغوطيـة، الأنجلو- فرنسية أو الإيسلندية واستبدال أي منها بالفرنسية أو الألمانية، ولكن القليل جدا من الطلاب لجأوا إلى ذلك. ولم يحدث سوى فـي عـام ١٩٢٢، وبعد عملية مراجعة أخرى لنظام درجة الليسانس بمرتبة الشرف، أن حصل طالب واحد فقط على الدرجة فـي اللغـة الإنجليزيـة وآدابهـا ***Holloway, Establishment, p. 1***.

وبخلاف جامعة لندن وجامعات الأقاليم والجامعات الإسـكتلندية كـان الحصول على درجة في اللغة الإنجليزية وآدابها يسبقه في بريطانيا وأمريكا الحصول على درجة في اللغات والآداب الحديثة، وكانت غالبيـة الكليـات الأمريكية القدر البسيط من المواد الدراسية المؤهلة لــ"التخـصص" فـي الدراسات الإنجليزية (والتي تشكل ربع ما يدرسه الطلاب على مدار أربـع سنوات)، بينما أتاح نظام المواد الاختيارية للطلاب مرونة فـي اختيـارهم للمواد. وعندما كان كل من إليـوت ***T.S. Eliot*** ووالاس سـتيفنز ***Wallace Stevens*** يدرسان لدرجة الليسانس في هارفارد في بدايات القرن العشرين، قام كل منهما بدراسة الأدب الفرنسي والألمـاني جنبـا إلـى جنـب الأدب

الإنجليزي، وبالتالي لم ينالا درجة التخصص بمفهومها الحديث. أما اهتمام عزرا باوند *Ezra Pound* التي جمعت بين اللغويات والآداب فيمكن اعتباره نتاجا لتلك المرونة في اختيار المواد الدراسية. كما أن دعوته لقيام "مجال بحث أدبي يوازن بين كل من ثيوقريطس وييتس"، مثله في ذلك مثل مفهوم إليوت عن "النظام المتزامن لكل الآداب الأوروبية" إنما هو نتيجة للمنهج الدراسي الذي أتاح للطلاب التنقل بين المراحل التاريخية واللغات مع انتقالهم من محاضرة إلى الأخرى.

وكانت محاولة تأسيس قسم للغات والأدب الأوروبي الحديث في جامعة أكسفورد قد أثارت جدلا دام ثمانية أعوام وانتهى عام ١٨٩٤ بالموافقة على إنشاء قسم للغة الإنجليزية وآدابها، إلا أنه كان يتعين على كل الطلاب أن يأخذوا امتحانا في الدراسات الكلاسيكية (يمثل الجزء الأول من الامتحانات المؤهلة للحصول على درجة في الدراسات الكلاسيكية) أو أن يحصلوا على درجة أخرى بمرتبة الشرف وذلك قبل دراسة اللغة الإنجليزية وآدابها. إن التأخر الذي شهدته جامعة أكسفورد في منح درجة التخصص أثار نقاشا عاما يدور حول سؤال نادرا ما تم طرحه على الساحة، ألا وهو: ما هو المنهج الدراسي الكامل المؤهل للحصول على درجة في "اللغة الإنجليزية وآدابها"؟ وقد جاءت إجابة جون تشيرتون كولنز على هذا السؤال مصاحبة بهجوم على التركيز اللغوي في دراسة الأدب، وقد نشرت في الصحف والدوريات البريطانية في الفترة ما بين عامي ١٨٨٦ و١٨٩٣، وأدت إلى ردود أفعال في كل من بريطانيا وأمريكا. وقد قام المشاركون في هذا الجدل والنقاش بتتبع المشاكل التي تظل تواجه محاولات الجمع ما بين اللغة والأدب في تخصص واحد، وهي القضية التي أوجزها بالمر في كتابه *(D.J. Palmer, The Rise of English Studies)*.

إن قيام ثلاثة هياكل فكرية وبالتالي ثلاثة تركيبات فكرية كانت أمرا جذابا لدعاة الدراسات الإنجليزية، وكان أكثرها وضوحا هو المنطق التاريخي إلا أنه شهد تقسيما كبيرا بين مرحلتي العصور الوسطى والحديث، ويمكن القول أنه يتعين على الدراسات الأدبية احترام ذلك التقسيم مع وضع المجتمعات واللغات التابعة لكل مرحلة منهما ضمن منهجين دراسيين منفصلين. إلا أن التوجه اللغوي ظل يصر على استمرارية تلك المراحل التاريخية مؤكدا على أصولها الغوطية والأيسلندية والألمانية القديمة والأنجلوسكسونية، التي أصبحت تعرف من ذلك الحين وصاعدا ولأسباب أيديولوجية ولغوية باعتبارها هي اللغة الإنجليزية القديمة. وأخيرا نجد التصور الخاص بالدراسات الأدبية الذي يؤكد على استمرارية الحضارة الكلاسيكية والحديثة، مع اعتبار عصر النهضة (الرينسانس) مرحلة تجديد للفهم الإنساني الذي تعرض للضياع في فترات الانقطاع.

إن التاريخ وتاريخ اللغة هما الفرعان الوحيدان في الدراسات الإنسانية اللذان ينتميان لمجال العلوم، ومع ذلك تعاملا مع موضوع بحثهما من منطلق التزامن والامتداد وركزا على دراسة قواعد التتابع التاريخي. إن التوجه الذي تبناه دعاة الدرجات العلمية في الأدب الكلاسيكي والحديث (كولينز وتيليارد في بريطانيا، وإيرفنج بابيت في الولايات المتحدة) هو توجه شبيه بما تتبناه قبائل "النوَر" في السودان، حيث يدعون أنهم يتذكرون أنسابهم الشخصية منذ بدايات الزمان. وقد اكتشف علماء الأنثروبولوجيا المهتمون بتتبع تلك الدعاوى أن الأجيال الأولى للأجداد يظل ذكرهم ثابتا غير متغير في حين يتم استبعاد بعض الأجيال الوسيطة مع إضافة أجيال جديدة إلى تاريخ الأنساب. إن ذلك المنهج في الحفاظ على تواصل الثقافة من حيث أصولها الأولى هو أمر منطقي بل وربما يكون ضروريا مع امتداد التاريخ إلى أعماق زمنية بعيدة لا يمكن حصرها في إطار الذاكرة الإنسانية. ونظرا لعدم إمكانية إيجاد

منهج دراسي يتضمن الآداب كافة، تصبح الخطوة الأولى هي البدء باليونان وروما القديمة، ثم مواصلة الدراسة من عصر النهضة وحتى يومنا الحالي، مع إسقاط أدب العصور الوسطى إلى هاوية النسيان، تلك الهاوية التي تلتقط بدورها الأجيال الوسيطة من قبائل النور السودانية. إلا أن "الدراسات الإنجليزية" لا تصبح هي المحصلة النهائية لذلك المنهج، بل ومع اقتراب القرن من نهايته وبداية القرن الجديد لم توجد مساحة لقيام منهج أكاديمي لدراسة "الأدب". ففي جامعة أكسفورد، كان لديهم أستاذ للأدب الأنجلوسكسوني، أما أستاذ اللغة الإنجليزية وآدابها فكان أ. س. نابير *A. S. Napier* وهو متخصص في تاريخ اللغة من أتباع المدرسة اللغوية الألمانية. ومن المفهوم إذن أن المدرسة الإنجليزية الجديدة قامت أساسا على المنهج الذي أرسته دراسات تاريخ اللغة، وكانت بالتالي الغوطية من متطلباتها.

كانت دراسة تاريخ اللغة تمثل جزءا مهما من برامج الحصول على الدرجات الأكاديمية في كل الجامعات البريطانية، وظل الوضع قائما حتى الخمسينيات من القرن العشرين. ففي عام ١٩١٧ تم تقديم مقترح إلى جامعة كمبريدج يسمح للطلاب بدراسة الأدب الإنجليزي دون دراسة اللغة الإنجليزية القديمة، وقد ووجه المقترح بالرفض من "الرابطة الإنجليزية" ***(Tillyard, Muse Unchained, p. 62)***. وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى، نشأ تيار معارض للباحثين الألمان في تاريخ اللغة بل والمصادر الجرمانية للغة، وتم تعيين لجنة حكومية لتتبع مناهج تدريس اللغة الإنجليزية، وأصدرت اللجنة في تقريرها حول "تدريس الإنجليزية في إنجلترا" عام ١٩٢١ توصية بأن يتم السماح للطلاب بدراسة اللغة اللاتينية أو الفرنسية في العصور الوسطى بدلا من دراسة الإنجليزية القديمة أو الوسيطة. ومرة أخرى اعترضت "الرابطة الإنجليزية" على ذلك ولم يكن لتقرير اللجنة أثر يذكر على متطلبات الدراسة الجامعية. ولم يحدث أي تغيير ملحوظ في متطلبات

الحصول على الدرجة الجامعية سوى في جامعة كمبريدج عام ١٩٢٦ (وهو أمر سيتم عرضه لاحقا فيما يتعلق بدراسة النقد التطبيقي).

نظرا إلى أن امتحانات الحصول على دراجات جامعية بريطانية لم تختلف كثيرا بين جامعة وأخرى فإننا نجد أن الطلاب كانوا يدرسون مناهج متشابهة. وقد أتاح نظام الاختيار في الجامعات الأمريكية للطلاب الجمع بين مناهج مختلفة (وحدات دراسية) في سبيل الحصول على درجة جامعية، ومع تزايد أعداد الملتحقين بالجامعات تنوعت المناهج الدراسية المتاحة. وقد ورثت المناهج الحديثة عن البلاغة والآداب الرفيعة مناهج في التعبير والإنشاء. ومثلما هو الحال في بريطانيا، كان تاريخ اللغة (الأنجلوسكسونية والإنجليزية الوسيطة) بمثابة طبقة جديدة تظهر على مستوى المناهج الدراسية، فعندما دخلت مقررات دراسية حول شكسبير وآداب ما بعد العصور الوسطى إلى المنهج الجامعي، كانت تلك المقررات ذات طابع لغوي لا أدبي. وكانت المقولة السائدة قبل نهاية القرن هي "يجب دراسة الإنجليزية مثل اليونانية" أي عن طريق التحليل النحوي واللغوي التفصيلي.

إن إدراك أن التاريخ يجب أن يكون هو المبدأ المنظم للمناهج في الدراسات الإنجليزية هو مسألة لم تتحقق سوى في مرحلة متأخرة، وهو أمر نستنتجه مما ورد إلينا عن قيام ج. م. مانلي ***J. M. Manly*** بتغيير بنية المنهج الجامعي في جامعة شيكاغو في أعقاب انضمامه إلى هيئة التدريس فيها خلال التسعينيات من القرن التاسع عشر: "إن قيام مانلي بإعادة ترتيب قسم اللغة الإنجليزية وآدابها تضمن تغييرا من المدخل الجمالي إلى المنهج التاريخي في دراسة الأدب. فحتى ذلك الحين كانت مناقشاتنا تدور حول ماهية الأدب، وهل تعتبر أعمال ماكولي أدبا؟ وقد قام الكثيرون بتحديد مجال الدراسة في إطار مناهج تتناول ست فترات دراسية بدءا من القرن السادس

عشر وحتى القرن التاسع عشر. وكان أعضاء مجموعة هارفارد الموجودون حينها في القسم متحمسين لخطة العمل وبالتالي قمنا بتقسيم مجال الدراسة بجرأة وشجاعة" *(Lovett, All Our Years, p. 92)* .

إن ما ورد في ***The Dial*** عام ١٨٩٤ من توصيف للبرامج الدراسية الأمريكية في مناهج الدراسات الإنجليزية يوضح كم التباين فيما بينها. ففي جامعة يال، لم تكن المناهج المتاحة والخاصة بالدراسات الإنجليزية تغطي عاما كاملا من الدراسة المتخصصة، أما في جامعتي هارفارد وشيكاغو فقد توفر قدر أكبر من التنوع في المواد المقدمة ويرجع ذلك جزئيا إلى وجود برامج للدراسات العليا في هاتين الجامعتين. أما جامعة أيوا فلم تقدم سوى مادتين دراسيتين من المستوى المتقدم في الأدب. وهكذا إذا نظرنا إلى مدى تنوع المواد الدراسية في المؤسسات العشر الممثلة لدينا تصبح الأسس المؤدية إلى التوسع في المناهج واضحة للعيان. حيث أصبحت العصور التاريخية قابلة للتقسيم، فبينما كانت جامعة ما تقوم بتدريس مادة أدب القرن التاسع عشر، كانت جامعة أخرى تقدم تلك الفترة التاريخية مقسمة ما بين مادتين وهما الأدب الرومانسي والأدب الفيكتوري. ومع وجود مواد قاصرة على كتاب بأعينهم – وعادة تمثل ذلك في مواد يتم إفرادها لدراسة تشوسر أو شكسبير– برزت إمكانيات أخرى على السطح (حيث أفردت جامعة كولومبيا مادة لدراسة تينيسون). كما شاع تقسيم الفترات التاريخية تبعا للنوع الأدبي (مثل مادة الدراما الإنجليزية حتى عام ١٦٤٠، أو مادة النثر في القرن التاسع عشر). كما حدثت بعض التداخلات في المواد في تلك الفترة المبكرة، حيث كان من الممكن أن نجد ميلتون ضمن مادة عرض الأدب الإنجليزي وكذلك ضمن مادة أهم قصائد الشعر الإنجليزي.

إن عرضا شاملا لمائة قسم للدراسات الإنجليزية في عام ١٩٣٠ يبين أنها كانت تقدم ما يزيد على مائة منهج دراسي في الأدب ***Davidson, Our College Curriculum***، أما القصور الوحيد الذي يمكن ملاحظته فهو قلة المواد الدراسية في الأدب الأمريكي والأدب المعاصر وفن الرواية. وكانت الإضافات التي تمت في تلك المجالات من أهم التغييرات التي طرأت على الدراسات الإنجليزية خلال العقود الثلاثة التالية. إن حوالي نصف تلك الأقسام كان يقدم مواد في النقد الأدبي، وهي نسبة زادت قليلا بحلول الستينيات ***(Gerber, College Teaching of English, p. 184)***. (وبحلول عام ١٩٠٩ شهدت جامعات مانتشستر وليفربول وليدز وشيفيلد أوراقا في النقد الأدبي ضمن الامتحانات، بينما تم رفض مقترحات بشبيهاتها في جامعتي أكسفورد وكمبريدج).

قام الطلاب الأمريكيون باختيار مواد التخصص من ضمن كل المواد المتوفرة في الدراسات الإنجليزية، وكان العديد من المؤسسات الجامعية يشترط منهم اختيار بعض المواد التي تقع ضمن تصنيفات تاريخية أو نوعية وذلك لضمان إلمامهم و"تغطية" موضوع دراستهم. وفي تقرير أعدته "لجنة المناهج في المجلس الوطني لمدرسي اللغة الإنجليزية" والصادر عام ١٩٣٤، تقدمت اللجنة بتوصية بأن يقوم الطلاب المتخصصون في الدراسات الإنجليزية بدراسة مواد متخصصة على مدار خمسة أعوام، ولكن دون أن تقوم اللجنة بتقديم أية مقترحات بشأن اختيار تلك المواد. كانت اللجنة أكثر تحديدا فيما يتعلق بمتطلبات الدراسة اللغوية، حيث أوصت بدراسة اللغة اللاتينية على مدار أربعة أعوام إضافة إلى لغة حديثة على مدار عامين خلال الدراسة الثانوية، ثم دراسة اللاتينية أو اليونانية لمدة عام دراسي، مع مواصلة دراسة اللغة الحديثة التي سبق دراستها في المرحلة الثانوية إضافة إلى البدء في دراسة لغة حديثة أخرى وذلك على مستوى الدراسة الجامعية ***(Campbell, Teaching, pp. 61-4)***.

إن الطابع العشوائي لدرجة الليسانس الأمريكية وللمواد الدراسية المتاحة في أقسام الدراسات الإنجليزية نتجت عن أغراض حققتها وأخرى لم تتمكن من تحقيقها. ونظرا لكون كل الطلاب، بصرف النظر عن تخصصاتهم، مضطرين لاختيار مادة أو اثنتين في الدراسات الإنجليزية، فإن تلك المادة في مستوياتها البسيطة تمثل دورها في نقل التراث الثقافي، وهي الوظيفة التي كانت تقوم بها من قبل الدراسات الكلاسيكية، ومن هنا لم تتحول إلى مادة حرفية أو مهنية مثلما كان يمكن أن يحدث في ظروف أخرى. فإذا أخذنا في الاعتبار نظام المواد الاختيارية فإننا نجد أن الأقسام وجدت أنها تحقق امتيازا بتقديم مجموعة متنوعة من المواد الدراسية متقدمة المستوى مما يمثل عامل جذب للطلاب كافة، وبما يتيح في الوقت ذاته لهيئة التدريس المنهمكين في قراءة أوراق بحث أعداد متزايدة من الطلاب فرصة تدريس مواد شيقة. إن تحديد المنهج ضمن مجموعة من المواد التي يدرسها كل الطلاب المتخصصين في الدراسات الإنجليزية أصبح مسألة عبثية بلا جدوى، مع غياب وجود أسس تقييم تتطلب ذلك التحديد والتوحيد. وبمجرد حصول كلية التربية في أمريكا على حق منح شهادات بمزاولة التدريس لمدرسي المرحلة الثانوية، لم تعد شهادة الليسانس في الدراسات الإنجليزية مؤهلة لأي وظيفة بعينها، رغم أن الكثيرين كانوا يستخدمون تلك الشهادة كمؤهل للتدريس في بدايات القرن العشرين. وفي أمريكا مثلما هو الحال في بريطانيا، كانت الدرجة الجامعية في الدراسات الإنجليزية أكثر جذبا للسيدات عن الرجال (ففي عام ١٩٤١ الذي يمثل أول إحصاء في أمريكا نجد أن نسبة النساء إلى الرجال هي ثلاثة إلى واحد).

وبحصولهم على درجة الماجستير كان الطلاب الأمريكيون ينالون معرفة بالأدب الإنجليزي توازي معرفة طلاب الليسانس في بريطانيا مع تركيز أقل بكثير في تاريخ اللغة. ومع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات

القرن العشرين أصبح الحصول على درجة الدكتوراه هو المؤهل العادي لهيئة التدريس في أفضل الجامعات، في حين كانت تقارير واستطلاعات اللجان المهنية تشير إلى درجة الماجستير باعتبارها لا تؤدي أي وظيفة محددة المعالم، وهي نتيجة غريبة الشأن من حيث إنه وحتى عام ١٩٦٠ كانت نسبة الحاصلين على درجة الدكتوراه أقل من أربعين بالمائة *Axelrod, Graduate Study; Gerber, College Teaching of English, p. 230*. وبالطبع كانت التقارير حول الدراسات الإنجليزية تؤكد على أهمية المؤسسات والنقاد، في حين قلما قامت الجامعات الإقليمية في المناطق النائية بتغيير منهج التاريخ الفكري. إلا أنه من الجدير بالذكر في خضم التعميم بشأن درجات الدكتوراه وآثارها على الدراسات الأدبية أن نشير إلى أن ذلك الأمر كان ينطبق فقط على أكثر الجامعات والكليات تميزا.

ففي سبيل الحصول على درجة الدكتوراه، كان من البديهيات أن يدرس الطلاب اللاتينية والفرنسية والألمانية، وكانت الدراسة حتى الخمسينيات من القرن العشرين في معظمها دراسة لتاريخ اللغة – أي دراسة الإنجليزية القديمة والوسيطة، والفرنسية القديمة والغوطية بل وربما الألمانية القديمة والأيسلندية أو النرويجية القديمة *(Campbell, Teaching, p. 147)*. ونجد مثالا لذلك في ذكريات دوجلاس بوش عن دراسته في هارفارد خلال العشرينيات من القرن العشرين، قائلا: "إن الامتحانات الشفهية، والتي جاءت بعد نصف ساعة أو أربعين دقيقة من الامتحان في تاريخ اللغة (والذي أسهم في تحويل عقول الكثيرين ومنهم أنا إلى ما يشبه العجين) كانت امتحانات تركز تماما على وقائع التاريخ الأدبي وخاصة فترة العصور الوسطى، وإذا أتيح لنا بعد ذلك بعض الوقت بعد العصور الوسطى فكان باقي الامتحان بمثابة قفزات ووثبات عبر العصور الحديثة" *Douglas Bush, Memories, p. 596*. إن ذلك العرض الواقعي واللغوي يشير إلى ما نجده من أوجه شبه في الدراسات

الإنجليزية بين كل من بريطانيا وأمريكا (على مستوى درجة الدكتوراه)، واستمر الأمر على ما هو عليه رغم جهود النقاد والأساتذة بل والمنظمات المهنية الساعية إلى تغييره. لقد بدأ جزئيا كوسيلة لإكساب طابع فكري صارم على مجال دراسي بدائي، إلا أن قانونه الرئيسي كما اعترف بذلك النقاد بدءا من آرنولد إلى ليفايز كان قانونا قائما على اعتماد النظام الأكاديمي على الامتحانات.

إن من أوائل الاعتراضات على منح درجات في الدراسات الإنجليزية تمثل في قابلية المادة الأكاديمية المدروسة للامتحان في حين أن ذلك لا ينطبق على الدراسات الإنجليزية: حيث لا يمكن تدريس التذوق الأدبي ولا يمكن اختباره بموضوعية، وعلى الرغم من إمكانية طرح الأسئلة عن وقائع التاريخ الأدبي إلا أن ذلك لا يشكل معرفة حول أي "مجال" محدد. وفي محاولة لتجنب الاتهامات بتقييم الذوق، التزم الممتحنون بالوقائع. ويوضح نايتس وبوتر ***L. C. Nights, Scrutiny of Examinations, 1933; Stephen Potter, The Muse in Chains, 1937*** أن الامتحانات كانت هي السائدة في تدريس الإنجليزية في المدارس والجامعات البريطانية، وفي أمريكا ظل التركيز على الوقائع هو السائد لا على مستوى الدراسة الجامعية فحسب وإنما في امتحانات القبول الوطنية ***College Board Examinations, Graduate Record Examinations***. أما على مستوى المؤسسات فإن الجدل الدائر حول أنماط التدريس والاختبار المناسبة للدراسات الإنجليزية كانت ضمن ممثلين ذوي توجهات مختلفة حول مفاهيم المعرفة. وقد تبنى الباحثون المتخصصون قواعد الحقيقة السائدة في العلوم الطبيعية، في حين قام النقاد من داخل المؤسسات الأكاديمية وخارجها، كما سنرى لاحقا، بتقديم نماذج بديلة. وقد كانت الأسباب الرئيسية الدافعة لاستخدام اختبارات الوقائع هي أسباب اجتماعية وسياسية آخر الأمر.

لقد أصبحت الامتحانات الموضوعية في الدراسات الإنجليزية هي النمط العادي نظرا لكونها كما يذكر ماكمورتري *McMurtry* امتحانات غير منحازة: "إذا كان الطلاب الأقدر والأكثر تميزا سيحصلون على فرص، فإنه يجب قياس قدراتهم تلك بطريقة واضحة، فإذا كانت وظائف الخدمة المدنية في الهند وغيرها على سبيل المثال ستصبح من نصيب الأفضل بدلا من أصحاب الوسائط، فإن الامتحانات تضمن بدورها نتائج تتعارض مع إمكانية الاتهام بالوساطة والتحيز" *English Language, English Literature, p. 49*. ومن هذا المنطلق تقل أهمية طرح التساؤلات حول طبيعة الأدب، ودوره في التربية والتعليم، والطريقة المثلى لتدريسه. فمع التركيز على المساواة في الفرص المتاحة ترتكز الأهمية على عدالة الاختبار لا ملاءمته من حيث المضمون.

وعلى الرغم من أن نظام الامتحانات لا يوفر أدنى أساس للتدليل على خبرات الطلاب ومدى انفعالهم بما يقرءونه من أعمال أدبية إلا أنه يتيح على الأقل قاعدة لمناقشة الآثار الاجتماعية المترتبة على الدراسات الإنجليزية. إن الأهداف التي يطرحها دعاة الدراسات الإنجليزية البريطانيون والتي ناقشها كل من مارجريت ماثيسن وكريس بالديك *Margaret Mathiesen, The Preachers of Culture; Chris Baldick, The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*، هي أهداف كانت متنوعة ولكن غير واقعية عادة إن لم تكن عبثية. إذا كان بوسع الدراسات الإنجليزية تحقيق الأهداف الاجتماعية والسياسية المحددة من قبل اللجان الحكومية، لحصلت بريطانيا على شعب وطني متحرر من التوتر الاجتماعي الناجم عن الفروق الطبقية التي اهتمت أساسا بالثقافة الرفيعة. ومن ناحية أخرى، كان البعض يأمل والآخر يخشى من أن تؤدي الدراسات الأدبية إلى حالة من عدم الرضا والقلق الاجتماعي. وإنه لمن المستحيل تحديد آثار الدراسة الأدبية على السياسة والنفسية

الوطنية، إلا أنه يمكن تقييم نتائجها المباشرة فيما يتعلق بإتاحة فرص تحسين الوضع الاقتصادي والمكانة الاجتماعية. فكما يرى ماكمورتري فإن استخدام الامتحانات القائمة على التنافس لشغل الوظائف الحكومية هو أمر يشير إلى تنامي نظام الدولة البيروقراطية ووسيلة للحصول على المكانة الاجتماعية – دون الاعتماد على العائلة أو الثروة وإنما اعتمادا على الشهادة. وقد تضمن ذلك النظام في أوروبا والولايات المتحدة الأستاذية، في حين قامت الجامعات البريطانية بمقاومة ذلك التوسع في التوجه المهني والوظيفي وخاصة في مجال الإنسانيات.

وكانت أكثر العوائق أمام التساوي في فرص التعليم ممثلة في ضرورة دراسة اللاتينية وتحبيذ اليونانية من أجل قبول الطلاب للالتحاق بالدراسة الجامعية، وقد أوصى "تقرير نيوبولد البريطاني" لعام ١٩٢١ بالدراسات الإنجليزية لكل الطلاب دون أدنى تشكيك في أفضلية الطلاب الذين قاموا بدراسة اللغات الكلاسيكية. ورغم عدم قيام "مكتب التعليم في الولايات المتحدة" بإعداد تقارير حول الأوضاع في أمريكا، إلا أنه أصدر تقريرين حول إعادة ترتيب أوضاع الدراسات الإنجليزية في المدارس الثانوية (١٩١٧) والمبادئ الجوهرية للتعليم الثانوي (١٩١٨) أبرزا أنه سيتم إزاحة اللغة اللاتينية إلى هامش المنهج الدراسي، ومن هنا لن تكون معرفة اللغة اللاتينية من ضمن شروط القبول في الكليات. وهكذا ظلت اللاتينية ضمن المواد المطلوبة أو على الأقل المرغوبة لمن ينوي الالتحاق بالدراسات الإنجليزية على المستوى الجامعي وخاصة في الجامعات الأفضل والأعلى مرتبة، ففي الثلاثينيات من القرن العشرين لم يسمح لطلاب جامعة يال بالتخصص في الدراسات الإنجليزية دون قيامهم بدراسة اللاتينية على مدار أربع سنوات في المرحلة الثانوية. وبالرغم من أن الدراسات الإنجليزية دخلت المناهج الجامعية باعتبارها مادة حديثة وبالتالي مادة

"تقدمية" إلا أنها ظلت مرتبطة بالدراسات الكلاسيكية مع تزايد أهمية العلوم الطبيعية والاجتماعية في الجامعة.

وفي إطار تاريخ التربية والتعليم والذي يعتبر بدوره نتاجا لقوى سياسية واقتصادية، فإنه يصعب فصل نشأة الدراسات الإنجليزية عن نشأة المناهج الحديثة. إن طبيعة الامتحانات، والتخصص في المناهج الدراسية والبحث، والميل إلى قصر الدراسة الأدبية على اللغويات والوقائع التاريخية، هي كلها من الخصائص التي اعترض عليها النقاد فيما يتعلق بالدراسات الإنجليزية، إلا أنها هي نفسها تمثل الخصائص التي جعلت الدراسات الإنجليزية مجالا مقبولا للآخرين داخل الجامعات. ومن خلال العرض الذي قدمته للمؤسسات والمنظمات المهنية والحكومات باعتبارها الوسائل التي أوجدت الدراسات الإنجليزية لم أفرد مساحة كافية للأفراد الذين لعبت مساهماتهم دورا مهما في تطوير مجال الدراسات الإنجليزية. فعلى سبيل المثال، قام و. و. سكيت *W. W. Skeat* بتيسير قبول الدراسات الإنجليزية في جامعة كمبريدج عن طريق تأسيس جائزة سنوية في عام ١٨٦٦ لامتحان في الدراسات الإنجليزية من خارج المقررات الدراسية، ومن خلال إصدار كتاب "أسئلة امتحان في الأدب الإنجليزي" *Questions for Examination in English Literature*، والذي صدر عام ١٨٧٣، وبحلول عام ١٨٩٠ كان الكتاب قد صدر في طبعته الثالثة. إن إيراد مثل تلك الوقائع كفيل بتوسيع مجال تلك الورقة إلى أبعاد ممتدة، ومع اعترافنا بأهمية تلك الجهود الفردية إلا أن أكثرها أهمية هو ما جاء مساندا ومحققا لتوجهات كامنة بالفعل داخل مجال الدراسات الإنجليزية أو المؤسسة الجامعية.

إن اقتران الإمكانات المؤسسية بالمبادرات الفردية لم يكن مسألة عرضية، فالعديد من مؤسسي الدراسات الإنجليزية كانوا على وعي بما

أتاحته لهم المصالح الطبقية والأيديولوجيا السائدة والتغير الاجتماعي من فرص، وهو وعي يعبر عن نفسه في مقالة بعنوان "دراسة الإنجليزية في المستوى العالي" بقلم أحد أساتذة جامعة يال وهو ألبيرت كوك ***Albert Cook*** والصادرة عام ١٩٠١ في مجلة شهرية ***The Atlantic Monthly***، حيث عقد مقارنة بين قبول الدراسات الإنجليزية في الجامعات الأمريكية في الوقت الذي لاقت فيه مقاومة في إنجلترا، وذكر أن الفارق كان "بدرجة ما نتيجة للتقاليد الأرستقراطية المتمسكة بمواقع التعليم القديمة في البلاد. ومع وجود بعض الاستثناءات هنا وهناك إلا أن ممثلي الدراسات الكلاسيكية قاموا بتجاهل أو التقليل من قيمة أو معارضة تطوير الدراسات الإنجليزية والتوسع فيها. والسبب في ذلك واضح: إن تلك الفئات تمثل القواعد والسلطة، ومن هنا رأوا في مقدم الدراسات الإنجليزية نصرا مقبلا لعدوهم الطبيعي. ومن ناحية أخرى فإن أنصار الدراسات الإنجليزية يمثلون الديمقراطية والفردية، وروح الوطنية، ومناهج العلوم الطبيعية، وفلسفة الوظيفة والحواس، إضافة إلى تزايد تأثير النساء" (ص ٤٠-٤١).

ولم يدع كوك تعاطفه مع الجماهير عندما تبنى الديمقراطية وسفه من دراسة اللاتينية ("الأسهل من اليونانية في تعلمها" والتي بالتالي تتيح المجال "للراغبين في الحصول بسهولة على صبغة أرستقراطية"). واعتمادا على ما ناله هو نفسه من تعليم كلاسيكي، وصف كوك التزايد الكبير والسريع في أعداد الطلاب "متدافعين على الثقافة كتدافع جيوش أتيلا على سهول إيطاليا الخصيبة... وكان سعيهم لا نحو محصلة الحكمة النفيسة للباحث الناضج بقدر ما كانت نحو آليات العلوم التي تمنحهم القدرة على انتزاع الثروات من الأراضي والمناجم، أو تساعدهم في الإثناء على جهود الآخرين، جنبا إلى جنب امتلاك ناصية الكلام التي تمكنهم من التعبير بدقة وإيجاز عن رغباتهم وأوامرهم، أو تلقي بمسحة من جمال على حواراتهم الاجتماعية... كان هذا

هو ما تتيحه الدراسات الإنجليزية من فرص وما تسببه من إشـــكاليات ومـــا تؤدي إليه من مآزق" (ص ٤٦-٤٧).

وإذا أخذنا في الاعتبار آراءه بشأن الطبقتين العليا والوسطى فإننا نجد أن مفهوم كوك عن المكانة الاجتماعية التي يحتلها الأساتذة، والذين يقومون بدور يفرضه عليهم المجتمع، هو مفهوم شيق، حيث يرى أن الأساتذة مثلهم في ذلك مثل غيرهم، يتأثرون بـــ"القوى" و"العوامل" الفكرية في عـــصرهم، والتي كانت تتصف في زمانه بـــ"النشاط العلمي والإصرار علـــى نظريـــة التطور... وروح النوادي، والتمسك بقضايا الإنسانية". فبدلا من المعارضة، يتعين على أستاذ الدراسات الإنجليزية توجيه طاقات تلك القـــوى والعوامـــل وتحويلها إلى موضوعات بحثية تتلاءم مع مجال الدراسة "فلنأخذ أولا العلوم مثالا. يمكن تحويلها إلى أداة تدريب وإنتاج لنتائج مفيدة عن طريق التوســـع في الفهارس والقواميس والكتالوجات، والكتيبات التـــي تتنـــاول الـــصوتيات والتركيبات اللغوية، وغيرها... ويلي ذلك نشر تلك النتائج التي يتعين عليها أن تشبع الغريزة الاجتماعية – أي غريزة ربط الذات، على الأقـــل فكريـــا، بالحياة الإنسانية – والتمتع بالشعور الناجم عن إفادة الإنسانية." كمـــا توجـــد أسباب عملية للنشر: "فبدونه لا يمكنه الثقة في الحصول على الاحترام مـــن رفاق المهنة في المؤسسات الأخرى، ودون احترامهم لا يمكنه بصورة عامة أن يأمل في ضمان الحصول والحفاظ على أقصى درجات الاحتـــرام مـــن زملائه في الفروع الأخرى ومن التابعين له داخل القسم، ومن طلابه ومـــن جمهوره العام – بل وأضيف كذلك احترام الذات" (ص ١٢١-١٢٦).

ويتبدى لنا هنا ظهور شكل جديد للتنظيم الاجتماعي داخل المؤســـسة الأكاديمية – وهو تنظيم يضمن الحصول على القبول من الجمهور العام من خلال اقتراب ذلك التنظيم الاجتماعي من الروح العلمية الـــسائدة فـــي ذلـــك

العصر، في الوقت الذي يحافظ على مسافة تبعده من الطبقات الاجتماعية ضمن نظام تراتبي مؤسسي قائم على البحث والنشر. إن الحصول على الاحترام من الزملاء في فروع أخرى هو عنصر أساسي في تلك البنية، ويعتمد بدوره على التزام مشترك وتفرغ للعلم. إن هذا النظام القائم على تأكيد الأصالة يحقق للفرد احترام الآخرين بل واحترام الذات والهوية الشخصية. فبالنسبة لمن يتشاركون روح العصر نجد أن الدراسة العلمية للأدب، ربما اعتمادا على المبادئ التاريخية المشتقة من "نظرية التطور" ليست مسألة مقحمة بل فرصة ذهبية.

لقد كان المعلمون والتربويون هدفا للانتقاد منذ نشأة المؤسسات الأكاديمية، ويتهمهم المتحدثون باسم الأرستقراطية بدءا من أريستوفانيس وانتهاء بإيرفينج بابيت بأنهم أحلوا النسبية الأخلاقية والتفسير الطبيعي محل التراتبيات والقيم المقدسة التي يجب أن تقوم عليها المجتمعات. ويتهمهم دعاة التغيير الاجتماعي بكونهم محافظين ومتمسكين بالنظام القيمي السائد نظرا لأنهم يقدمون ذلك النظام باعتباره مجموعة من الحقائق، مع فصل الأدب عن دلالاته النقدية في الحاضر. ويرى المؤلفون أن الأكاديميين معادون للتجديد، ويعتبرونهم من القدماء مقارنة بالحداثة الأدبية. ويبدو الباحث المتخصص بلا جدوى بالنسبة لما يصبو إليه الجمهور العام والأدباء من تحقيق البهجة والفهم. وقد أدى النشاط البحثي المصاحب لنشأة الدراسات الإنجليزية إلى ظهور تلك الاعتراضات وغيرها من قبل الإنسانيين الجدد والنقاد الليبراليين ودعاة الحداثة والصحفيين المعبرين عن الرأي العام السائد.

ففي نهايات القرن التاسع عشر اندمج كل من الأساتذة والأدباء في نفس أنواع النشاط البحثي، ممثلا في تحرير النصوص وكتابة التراجم والمقالات ومراجع تاريخ الأدب، وعادة ما كان الأديب يتحول إلى أستاذ أكاديمي بناء

على ما يقوم به من تلك الأنشطة. إن قيام مورلي *Morley* بأعمال التحرير الأدبي هي التي أنتجت السلاسل التالية: *Cassell's Library of English Literature, Cassell's National Library, Morley's Universal Library, Carisbrook's Library*، وهي إصدارات من الأدب الإنجليزي ظهرت فيما يزيد على ثلاثمائة مجلد بين عام ١٨٧٥ وعام ١٨٩٢. وقد استمر الطلب العام على طبعات رخيصة من تلك الكتب خلال العقد الأول من القرن العشرين مما دفع إلى ظهور خمس سلاسل جديدة ومنها *Dent's Everyman's Library* وكذلك *Temple Classics* التي قام على تحريرها إسرائيل جولانتش من جامعة لندن. وللحصول على معلومات عن المؤلفين تم إصدار تسعة وثلاثين مجلدا من سلسلة "أدباء إنجليز" *English Men of Letters* والتي قام مورلي بتحريرها، وساهم فيها هنري جيمس بكتابه عن "هوثورن" *Hawthorne*. وقام سينتسبري بتحرير سلسلة عن عصور الأدب الإنجليزي، شارك فيها عدد آخر من الأساتذة (كير، وجريرسون، وأوليفر إلتون الأستاذ في جامعة ليفربول). وفي الولايات المتحدة، وبدءا من عام ١٨٨١، صدرت سلسلة "أدباء أمريكيون" *American Men of Letters* ثم سلسلة *Riverside Literature* والتي ضمت بحلول عام ١٩١١ ما يزيد على مائتي مجلد (وكان ضمن المحررين بليس بيري من جامعة هارفارد).

وبمجرد انضمامهم إلى المؤسسة الأكاديمية عادة ما تحول الأدباء إلى البحث العلمي، إن العمل الصحفي لكل من آرنولد وسانت بيف *Sainte-Beuve* منحنا الكتابات النقدية التي أعرب سينتسبري عن إعجابه بها، في حين أدى انضمامهما إلى مكانة الأستاذية إصدار دراسة في الأدب السلتي *The Study of Celtic Literature* في حالة الأول ودراسة عن فرجيل *Etude sur Virgile* في حالة الثاني. وقد تكرر هذا النمط في الحياة العملية لآخرين ومنهم سينتسبري الذي بدأ بكتابة مجلدات في تاريخ الأدب بمجرد

حصوله على كرسي الأستاذية ثم عاد لممارسة الصحافة بعد تقاعـده عـن العمل الجامعي. وتمثل الولايات المتحدة أوضح نماذج في التنقل مـا بـين النشاط الأكاديمي والصحفي، حيث قام كل من بول إلمر مور وبليس بيـري ولودويج ليفيسون وستيوارت شيرمان وهنري سيدل كـانبي وكـارل فـان دورين بالاستقالة من مناصبهم الأكاديمية ليتحولوا إلى تحرير الكتب مقابـل رواتب أعلى، وهو ما كان يميز الباحثين عن المتخصصين في تاريخ اللغة، إلا أن الباحثين لم يكونوا جميعهم بالضرورة أكاديميين، فنجد أن أشهر عملين بحثيين في القرن التاسع عشر كانا من نتاج جهود هواة متحمسين، وهو مـا تمثل في إصدارات "رابطة النصوص الإنجليزية المبكـرة" ***Early English Text Society*** (التي أسسها ف. ج. فيرنيفال ***F.J. Furnivall***) وهما: قاموس أكسفورد ***Oxford English Dictionary*** وقاموس شكـسبير ***New Variorum Shakespeare*** بمبادرة من محام من فيلادلفيا يدعى هـ. هـ. فـرنيس ***H.H. Furness***.

إن نشر أعمال تخاطب الأكاديميين كان هو الخط الفاصل بين دور الأستاذ الجامعي والأديب، وهو ما يتضح في "كتاب كمبريدج في تاريخ الأدب الإنجليزي" (١٩٠٧-١٩١٧) ***The Cambridge History of English Literature***، و"كتـاب كمبريدج فـي تـاريخ الأدب الأمريكـي" (١٩١٧-١٩٢١) ***The Cambridge History of American Literature***، رغم حصولهما على قـدر مـن إعجـاب الجمهور العام بهما. ولكن لا يمكن تطبيق الأمر ذاته على الدوريات والمجـلات الأكاديمية المتخصصة التي كانت هي المتنفس الطبيعي المعبر عن الإنجاز العملي والمهني. ففي الولايات المتحدة تأسست المجلات التالية في الفترة مـا بـين عـام ١٨٨٤ وعـام ١٩٢٥، وهـي: ***Publications of the Modern Language Association, Journal of English and Germanic Philology, Modern Philology, Philological Quarterly***. أما في إنجلترا فقد شهدت الفترة بين عـام

١٩٠٥ وعام ١٩٢٥ صدور المجلات التالية: *Modern Language Review, The Year's Work in English Studies, Review of English Studies*. وكثيـــرا مـــا أخطأ الجيل الأكبر من الأساتذة والأدباء المنخرطين في الكتابة حول الأدب برمته، ومن هنا برزت ضرورة البحث والتخصص لإعادة الأمور إلى نصابها. إن وجود الباحثين المتخصصين القائمين بتلك المهمة وإصدار المجلات التي تعمل على نشر أعمالها في إطار تخصصهم هو أمر ما كان له أن يعمل على إرباك الرأي العـــام ونقاد الأدب. ولكنه أثار حنقا مبالغا فيه نظرا لتطفلهم على الوعي العام.

وكان تدريس الأدب الإنجليزي هدفا أكبر للانتقاد، ففي تعليـــق علـــى كلمة ألقاها الروائي جيلبرت باركر عام ١٩١٢ استنكر المقال الافتتاحي في صحيفة "مانتشستر جارديان" ما اعتبروه "التعليم الذي يميل إلى التركيز على الأدب الإنجليزي... الذي يتم تدريسه بطريقة سيئة مركزا علـــى تفاصـــيل صغيرة من الحقائق والإشارات، بل والأمر الأكثر سوءا هو التحديـــد التـــام للعلاقة بين كل كاتب والعوامل المؤثرة فيه، بل والتحديد التام للـــرأي الـــذي يتعين على الطلاب تكوينه بشأن كل كاتب" وقد اقتبس ستيوارت شـــيرمان، الأستاذ في جامعة إلينوي حينذاك، تلك الفقرة لأنها تتضمن الكثير من النقاط الشائعة في الشكاوى المتداولة حول التدريس في الكليات الأمريكية. وقد أشار إلى أنه "حين يختلف الأستاذ والأديب فيما بينهما، فإن الجمهور، بما يحملـــه من ضغائن، يكون أقرب إلى مساندة الأديب باعتباره ربما هو الأكثر قيمـــة ولكونه بالتأكيد هو الأكثر تسلية" *(Shaping Men and Women, pp. 56-60)*.

أما أكثر مظاهر عدم الرضا العام عن تدريس الأدب الإنجليزي فكـــان مسايرا للتوسع البالغ في أعداد الطلاب المناوئين له. فالعديد من الكتاب الذي اشتهروا منذ عام ١٩٠٠ كانوا قد تلقوا تعليما جامعيا بخلاف الجيـــل الـــذين سبقهم، وكان كل من جاك لندن وفرانك نوريس من الروائيين الأمـــريكيين، وكذلك كل من فان ويك بروكس وراندولف بورن وجون ميسي من شـــباب

النقاد الذين أعربوا عن استيائهم من التركيز على الجوانب التاريخية والمواد الدراسية التي تقدم عرضا عاما مفتتا في قراءة النصوص الأدبية والمحاضرات المملة في الدراسات الإنجليزية *Pattee, Tradition and Jazz, p. 178; Vanderbilt, American Literature and the Academy, pp. 199-208* ومن جانب آخر، كانت الجامعات التي التحق بها هؤلاء الكتاب والنقاد تضم ناقدا بارزا أو أكثر ضمن هيئة التدريس فيها، ممن كانوا هم أنفسهم معارضين للتركيز على تاريخ اللغة وتاريخ الأدب في الدراسات الإنجليزية، رغم أنه كان من المتوقع أن يتجنبوا الاعتراضات التي كانت توجه بالجملة لمهنتهم.، إلا أن الطابع العام لغالبية العمل النقدي الذي كان يقوم به الأساتذة كان مصدر اعتراض الجيل الأصغر.

وفي محاولة لتجنب الإساءة لغيرهم، كان معظم النقاد الأكاديميين يصدرون أحكاما قيمية وتبنوا سعة الصدر في تناولهم للأدب كافة، وتمثلت المبادئ الثلاثة التي تقدم بها سينتسبري بشأن "الناقد الجديد" فيما يلي: "يجب عليه أن يقرأ، وأن يقرأ بقدر المستطاع كل شيء... ثانيا، يجب عليه أن يقارن باستمرار بين الكتب والمؤلفين والآداب... ولكن دون أن يكون ذلك بالتعبير عن كراهيته لأحدهم بسبب اختلافه عن الآخر. وثالثا، يجب عليه بقدر استطاعته أن يجرد نفسه من فكرة ما يجب أن يكون عليه كتاب ما حتى يراه بنفسه" *(History of Criticism, III, p. 609)*. ونجد أن والتر رالي *Walter Raleigh* الذي أصبح أول أستاذ للأدب الإنجليزي عام ١٩٠٤ قد تبنى ذلك الموقف القائم على تجنب التقييم، وذلك في تعليقاته على "النقد الجديد" (وهو ربما ما تضمنته محاضراته عامي ١٩١٠-١٩١١) قائلا: "إننا لا نحكم على شعرائنا، نحن نشخص حالاتهم" *On Writings and Writers, p. 219*. وفي محاضرته الافتتاحية عام ١٩١١ قال أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كمبريدج، آرثر كويلركاوتش *Arthur Quiller-Couch* إنه سيتبع المبادئ التالية: أولا، دراسة العمل "بنية الكشف عن مقصد المؤلف"، وثانيا "ونظرا

لأن بحثنا سيتناول أساسا أسلوب الكتابة" فيجب علينا دوما أن نركز على أمثلة بذاتها مع توضيح "كل النظريات والتعريفات العامة"، وأخيرا أن ندرك بأن الأدب الإنجليزي "ما زال في طور التكوين" *(Inaugural, pp. 11-22)*.

وقد أوضح الناقدان الأمريكيان بيلس بيري من جامعة هارفارد وجورج وودبيري من جامعة كولومبيا بأنه يوجد ثلاثة أنماط من النقد: التأويل والحكم والتذوق. وكان تمييزهما بين التأويل والحكم نقلا عن الباحث الألماني في تاريخ اللغة بويك ***Boeckh***، والذي عني بتأويل فهم العمل الأدبي، بينما كان يشير بالحكم إلى المقارنة بين الأعمال والمبادئ والآراء *(Cooper, Methods and Aims, pp. 45-52)*. وقد قلل بيري من قيمة النقد القائم على الحكم نظرا لعلاقته بالإصرار على الالتزام بالقواعد، فقد اعتبر المبادئ والقواعد والنظريات مصدر شك، مثله في ذلك مثل كل من سينتسبري وكويلركاوتش. وفي مقالته عن "النقد الجديد" (١٩١٠) أكد جول سبينجارن ***Joel Spingarn*** من جامعة كولومبيا ضرورة نبذ النقد التقليدي ممثلا في تلك التصنيفات الثلاثة، على أن تحل محله النظرية الكروتشية في التعبير ***(Crocean theory)*** للفيلسوف الإيطالي كروتشي. وكانت تلك المقالة مصدرا لإشارة والتر رالي المتعاطفة مع "النقد الجديد".

أما ما أثار حفيظة الجيل الجديد فلم يكن المبادئ المتبعة بقدر ما كان ممثلا في الممارسة النقدية للنقاد الأكاديميين، أما كل من بيري وودبيري وبراندر ماثيوز من جامعة كولومبيا ووليم ليون فيلبس من جامعة يال فقد تميزوا عن زملائهم بالدوريات التي كانوا يكتبون فيها، والتي لم تكن من المجلات البحثية المتخصصة وإنما دوريات عامة مثل ***Scribner's Magazine, The Atlantic Monthly, The Nation, The Century Magazine*** وغيرها. كان كل من رالي وكويلركاوتش قد توقفا عن الكتابة للصحافة الدورية بمجرد حصولهما على كراسي الأستاذية، إلا أن الأساتذة البريطانيين

من الجيل التالي، مثل لاسيل أبيركرومبي ***Lascelles Abercrombie*** وإيفور إيفانز ***B. Ifor Ivans*** وجيفري تيلوتسون ***Geoffrey Tillotson*** علـــى ســـبيل المثال، كانوا يكتبون على صفحات المجلات: ***The London Mercury, The Fortnightly, Nineteenth Century and After***. وكانت الكتابـــات النقديـــة بأقلام الأساتذة الأكاديميين تكاد لا تختلف كثيرا في طابعهـــا عـــن كتابـــات المساهمين الآخرين في تلك المجلات، والتي كانت تعتبـــر معقـــلا للـــذوق التقليدي المحافظ.

وفي بعض المناسبات النادرة حين كانوا يعبرون عن آرائهـــم حـــول الأدب الرائج والمعاصر لهم، كشف الأساتذة عن ميولهم المحافظـــة، وكـــان آرنولد بينيت ***Arnold Bennett*** متشددا حين قال: "يجب على أساتذة الأدب أن يتعهدوا لمصلحتهم الشخصية بعدم الحديث عن أي مؤلف لم يمـــر علـــى وفاته عشرون عاما عند مولدهم، فمثل هذا العهد كفيل على أية حـــال بـــأن يحفظ لهم كرامتهم" وقد رفض بينيت الاعتراف بالكتابات النقدية لما أســـماه "فريق الأساتذة – برادلي وهرفورد ودوين وولتر رالي وإلتون وسينتسبري" ***(Books and Persons, pp. 44, 269)***. وبالنسبة لمنتقـــدي مفهـــوم "أمريكـــا الشابة" لفان ويك بروكس، كان الأساتذة هم مـــن عبـــدة الأدب الإنجليـــزي والماضي متجاهلين تماما الأدب الأمريكي برمته فيما بعد "الشعراء الرماديين الطيبين" من القرن التاسع عشر. وكان العائق الأساسي بالنسبة لبروكس الذي يحول دون التغير الاجتماعي هم الأساتذة ورجال الأعمال، أما بالنسبة لوالدو فرانك فكانوا هم الأساتذة وأنصار الثقافة الإنجليزية والقائمون على الصناعة، في حين كان العائق في نظر جون ميسي هم الأساتذة وفئـــة البيوريتـــانيين المتشددين دينيا والرأسماليين ***Vanderbilt, American Literature and the Academy, pp. 199-216***.

فبالنسبة لهؤلاء النقاد الأمريكيين الذين استقوا رؤاهم حول الأدب والمجتمع من ويلس وبرنارد شو *(Wells and Shaw)* أكثر من تأثرهم بما تلقوه من تعليم جامعي، فإن القضايا الرئيسية في النقد كانت تتضمن جوانب من التقييم الذي حاولت غالبية النقاد تجنبه. ولم يكن الجدل النقدي القائم في أمريكا في الفترة ١٩١٠-١٩٣٠ يدور حول قضايا جمالية بقدر ما كان جدلا أيديولوجيا. كان المؤلفون والحقب الأدبية بمثابة ممثلين للتوجهات الاجتماعية والسياسية وللمواقف الفلسفية والاتجاهات الأخلاقية، وكانت تنال الإشادة أو الذم تبعا لتلك المعايير. إن رفض الأساتذة الاعتراف بأن بحثهم في الوقائع ونقدهم الانطباعي إنما ينبع من التزاماتهم الأيديولوجية كان أمرا مثيرا لغضب منتقديهم، وهو أمر كان من سمات الماضي مثلما هو من سمات الحاضر. وقد أدرك كل من فان ويك بروكس وإيرفنج بابيت أن الأدب المعاصر هو أحد مواقع الصراع، وفي سبيل سيادة آرائهم كان عليهم تغيير القوانين التي تحكم الأدب، وذلك في إطار مشروع أكبر لإعادة كتابة التاريخ في سبيل تشكيل ما أطلق عليه بروكس مفهوم "الماضي الصالح للاستخدام".

أما أكثر مظاهر الاعتداء على الدراسات الإنجليزية في بدايات القرن العشرين فقد جاءت من داخل المؤسسة الأكاديمية بأيدي الإنسانيين الجدد، بدءا من عام ١٨٩٦ بمقالات بابيت في مجلة *The Atlantic Monthly* والتي نشرت عام ١٩٠٨ ضمن كتاب *Literature and the American College* . وعندما أصبح بول إلمر مور، وهو من الإنسانيين البارزين، محررا لجريدة *The Nation* عام ١٩٠٩، قام بدعوة ستيوارت شيرمان للمساهمة بالكتابة، وهو من تلاميذ بابيت السابقين في جامعة هارفارد. وخلال العقد الثاني من القرن العشرين، واصل شيرمان انتقاده للدراسات الإنجليزية والثقافة المعاصرة في الوقت الذي قام فيه كل من بيابيت ومور بالدعوة إلى التوجه الإنساني في كتاباتهما حول الأدب في مراحله السابقة. ومع ابتعاد شيرمان

في العشرينيات من القرن العشرين عن تعاليم النزعة الإنسانية، أصبح تلميذ آخر من تلاميذ بابيت وهو نورمان فورستر المتحدث الرئيسي للحركة فيما يتعلق بالنقد والمؤسسة الأكاديمية.

وقد أدرك بابيت أن الفارق بين الكلية التقليدية والجامعة الحديثة لم يكن مجرد اختلاف في سبل نقل الثقافة وتوفير التدريب المتخصص، وإنما كان يمثل صداما بين نمطين من التنظيم الاجتماعي. فقد حاولت مؤسسة "الكلية" *College* خلق "نخبة اجتماعية" أي "أرستقراطية الشخصية والفكر الضرورية لمجتمع كمجتمعنا لتحل محل أرستقراطية الأصل والمولد، ولتواجه الميل القائم نحو أرستقراطية الثروة." فمن خلال التوسع في التحاق الشباب بالكليات حاول المجتمع "رفع الشباب إلى مستوى أعلى من المستوى الذي ينتمون إليه، لا من حيث أصولهم بل من حيث قدراتهم"، أما الدراسات العليا فكانت موجهة نحو "التخصص والمهنية، بضغوط لا تقاوم من المؤثرات التجارية والصناعية" *(Literature, pp. 75-116)* .

وكانت مؤسسة الدكتوراه، بتركيزها على تاريخ اللغة وأدب العصور الوسطى، تميل إلى "تجريد الدراسة الأدبية من الجانب الإنساني"، وكذلك "إحلال تاريخ الأدب محل الأدب ذاته"، ودفع الطلاب إلى تخصصات لا علاقة لها بما سيقومون بتدريسه فيما بعد. ولم يستكمل بابيت وفورستر ومور دراستهم للحصول على درجة الدكتوراه، أما شيرمان الذي حصل على الدرجة فكان الأكثر تعبيرا عن انتقاده لمتطلبات الحصول على تلك الدرجة. وكان موقف الإنسانيين الجدد متماشيا مع موقف نقاد اليسار ووليم جيمس، الذي أشار عام ١٩٠٣ في مقالته "أخطبوط الدكتوراه" *The Ph.D. Octopus* إلى أن "احتكار الدكتوراه في التدريس" هو "زيف ومراوغة وادعاء من أجل تزيين كتيبات المدارس والكليات" (ص٧١). وقد اتهم بابيت الأساتذة بأنهم إما يقومون بتقليص الأدب إلى مجرد وقائع وحقائق بدعوى الموضوعية العلمية،

أو يحولون الأدب إلى مجال للتعبير العاطفي المفتعل. وتتضح أهمية ولـيم جيمس كناقد من خلال إصراره على أنه لا يمكن فصل دراسة الأدب عن مسائل القيمة، كما تتأكد أهميته لما يتمتع به من معرفة ورؤية واتساق في مواقفه الرافضة لكل الكتابات الأدبية تقريبا منذ عصر النهضة فصاعدا.

ونظرا لتمييزهم بين النظام الطبيعي والنظام الإنساني توصل الإنسانيون الجدد إلى معارضة المادية، والنسبية في الفلسفة والفكر الاجتماعي، وكون العلم في خدمة التكنولوجيا، والنزعة الطبيعية في الأدب. إن عداء بابيت للرومانسية كان مرتبطا برفضه الضمني للديانات، حيث كان يرى أن خصائص المثالية اللانهائية والأنانية والمساواة والحسية والتفاؤل التي تتصف بها الرومانسية هي خصائص مشتقة مما أطلق عليه م. هـ. أبرامز *(M. H. Abrams)* بحق مصطلح النزعة إلى الخوارق الطبيعية *(natural supernaturalism)* . وبناء على المفاهيم الفكرية التي يدين بها بابيت وهيولم *T. E. Hulme* لكل من بيير لاسير وإرنست سيليير وغيرهما من الحركة الفرنسية *Action Francaise* نجد أن بابيت وهيولم طورا مبادئ نقدية شبيهة بتلك الحركة، بل وبعد ابتعاد هيولم عن برجسون، نجد أنهما احتلا مواقف أيديولوجية متقاربة في المناظرات التي شهدها ذلك العصر. وقد قدم الإنسانيون الجدد للنقاد الأمريكيين فرصة تحديد المؤسسة الأكاديمية باعتبارها معقلا للمحافظين. إلا أنه طبقا لما أشار إليه ريتشارد رولاند *(Richard Ruland, Rediscovery, p, 56)*، وغيره فإن النقاد الراديكاليين المتشددين والمحافظين كانوا متحدين في شجبهم للمجتمع المعاصر ومعارضتهم للنزعة المهنية الأكاديمية، والتي أدت من خلال تجنبها لمخاطر الحكم النقدي إلى تقليص الدراسة الأدبية لتقتصر على البحث في الوقائع والحقائق وانطباعية التذوق الأدبي.

وإذا كان تركيز الإنسانيين الجدد ومعارضيهم المنصب على أهمية التقييم النقدي قد يبدو الآن انتقادا جديرا بالاحترام تجاه مجال كان يتعرض للتدهور، إلا أنه كان للأساتذة أسبابهم النظرية والعملية لرفض ذلك الموقف، حيث آمن بعضهم حقا بعدم وجود علاقة بين السياسة والآداب الرفيعة. وإذا كان كويلركاوتش قد عين في منصب أستاذ كرسي الملك إدوارد السابع بجامعة كمبريدج نظرا للخدمات التي قدمها للحزب الليبرالي ***Tillyard, Muse Unchained, p. 38***، إلا أن مواقفه السياسية لم تنعكس على محاضراته. ومن ناحية أخرى قدم أوليفر إلتون وصفا لسينتسبري قائلا: "إذا كان هنالك كرسي شرف يحتله شخص ما ممن يهتمون بقضايا الكنيسة والدولة، ويتجاوز اليمين الأكثر تشددا، فإن سينتسبري هو بالتأكيد يحتل ذلك الكرسي" ***Essays and Addresses, p. 24***، إلا أنه حاول مع ذلك الحفاظ على خط فاصل بين التعليق السياسي والأدبي. أما سبينجارن الذي هاجمه كل من اليمين واليسار نظرا لتأكيده على فصل الفن عن الأخلاق والسياسة، فقد تم فصله من منصب الأستاذية في جامعة كولومبيا بسبب احتجاجه على فصل زميل له، وانتهى به الأمر رئيسا للجمعية الوطنية لتحسين وضع الملونين ***Van Deusen, J. E. Spingarn, pp. 46-60***.

كما كانت هناك أسباب عملية لتجنب الأساتذة التعليق على القضايا الاجتماعية والسياسية خارج المؤسسة الجامعية. ففي مقالة حول "أساتذة الكليات والجمهور العام" ***(College Professors and the Public)*** المنشورة عام ١٩٠٤، وصف بليس بيري الغضب الموجه على صفحات الصحف ومن منابر الكنائس تجاه الأساتذة عندما يعبرون عن مواقف سياسية متعارضة مع الرأي العام (ص ١٠٦-١٠٨). وهكذا تشكلت هوية الدراسات الإنجليزية عن طريق تقبل مفهوم خاص بالمعرفة السائدة داخل أسوار الجامعة، وهو الإطار الذي استبعد الآراء والقيم القابلة للجدل، وأصبحت قواعد البحث القائمة على

المعايير العلمية هي أسلوب تقييم والاعتراف بالإنجاز الأكاديمي للأساتذة. وبالتالي توافقت مهنة التخصص في الدراسات الإنجليزية مع أشكال التنظيم الاجتماعي الآخذة في التطور، حيث أصبح التخصص وحسن الأداء – لكل من المهندس وعالم النفس والموظف الإداري والأستاذ– هو مصدر الحصول على مكانة في المجتمع، بدلا من أن يكون المعيار هو الانتماء إلى فئة اجتماعية دون أخرى.

كان ذلك مجرد واحد من الأسباب العملية التي حاولت المهنة الابتعاد بنفسها عنها وعدم القيام ببعض الوظائف التي قد يتوقعها البعض. فقد تنوعت الضغوط على الدراسات الإنجليزية بين المطالبة بتثبيت القيم الثقافية، وإنتاج مواطنين ملتزمين بمبادئ أخلاقية ما، أو مجرد توفير المهارات اللغوية اللازمة للتوظيف، بالإضافة إلى ضغوط من داخل المؤسسة الأكاديمية لتحويلها إلى مجرد منهج وظيفي. ومن هنا جاء رئيس جامعة هارفارد، جيمس برايانت كونانت، مؤكدا عام ١٩٣٥ في مجلة ***The Atlantic Monthly*** على أن "صدام الآراء هو جوهر مثل تلك الموضوعات" ومضيفا أنه "في هذا المجال التعليمي يجب على الجامعة أن تهتم بإعداد ساحة المعركة لا توفير فرص التعاون" ***(Free Thinking, p. 439)***. إلا أن هذه الدعاوى لم يكن لها فائدة تذكر بالنسبة للأساتذة في المؤسسات الأقل ليبرالية وتحررا.

ولم يكن من الممكن للدراسات الإنجليزية أن تحافظ على استقلالها بعيدا عن ضغوط لجان أمناء الكليات الخاصة والأجهزة المتحكمة في الجامعات الحكومية والجمهور دون ادعاء الوقوف على قاعدة محايدة من المعرفة مساوية للمجالات الأكاديمية الأخرى. ومن خلال هذا الموقع الآمن تركت الدراسات الإنجليزية الأمر (القيم والذوق والأيديولوجيا – أي النقد) في أيدي مؤسسة الصحافة التي كانت تعيش منذ القرن الثامن عشر على مثل

ذلك التنوع. إن ذلك التمييز بين المؤسسات يعتمد على وظائفها: فوظيفة الجامعة هي إنتاج المعرفة ونقلها إلى الطبقة المهنية، في حين تتمثل وظيفة الصحافة الدورية في النقد والجدل الاجتماعي والسياسي والثقافي.

ومع رفضها المبرر لتحويل الدراسة الأدبية إلى ساحة للخلاف السياسي والأيديولوجي، لم تتمكن مهنة العمل في الدراسات الإنجليزية من إقناع الجمهور العام أو حتى أبناء المهنة بضرورة التفرغ التام فقط للبحث في تاريخ الأدب وتاريخ اللغة. فعلى مدار العشرينيات من القرن العشرين، ومع تزايد اهتمام "الرابطة الأمريكية للغة الحديثة" بالبحث، بلغت حالة عدم الرضا من هذا الموقف درجة قصوى ***Graff, Professing Literature, pp. 136-144*** . وفي عام ١٩٢٧ اشتكى إ. إ. ستول ***E. E. Stoll***، وهو باحث معروف، من "الأوهام والخروج عن المضمون" في الأبحاث الجارية، وهو مقال نشر في مجلة ***Studies in Philology*** . وفي العام التالي سخر أحد أساتذة يال السابقين، وهو هنري سيدل كانبي، من تفاهة الأبحاث المنشورة، وذلك في مقالة رئيسية لمجلة كان يعمل محررا لها وهي مجلة ***The Saturday Review of English***. وقد رد وليم أ. نيتز على كرانبي في خطابه الرئاسي إلى رابطة اللغة الحديثة عام ١٩٢٩، مستهزئا بنقاد الأدب ومؤكدا بما لا يدع مجالا للشك على التزام المنظمة بالبحث. كما أن ملاحظاته حول أهداف الدراسات الإنجليزية ***(Horizons, p. iv)*** جاءت مؤيدة للاتهامات التي وجهها نورمان فورستر في كتابه ***The American Scholar: A Study in Litterae Inhumaniores*** عام ١٩٢٩، قائلا: "نظرا لعدم رضاهم عن هجر الأدب من أجل تاريخ الأدب ووقائعه" صار الباحثون "يهجرون تاريخ الأدب من أجل التاريخ العام" (ص٢٠).

وبعد انتقاده للباحثين وجه فورستر هجومه صوب الانطباعيين و"النقاد الصحفيين" والنقاد الراديكاليين في كتابه *Towards Standards* الصادر عام ١٩٣٠، وقد كان يتولى تحرير *Humanism and America* الذي صدر في نفس العام، والذي سلط الإنسانيون الجدد من خلاله هجومهم على الأدب الحديث والحضارة الحديثة. وقام إدوين جرينلو من جامعة جون هوبكنز بالرد على ستول وفورستر في كتابه الصادر عام ١٩٣١ *The Province of Literary History* مؤكدا على أن الخلاف بين النقاد كان في جوهره تكرارا لمعركة بين أنصار الثقافة القديمة والحديثة، بين اعتقاد تنويري في العموميات اللازمانية وبين الاعتراف العملي البراجماتي بالتغير التاريخي. وقد رد جيل جديد من النقاد الأمريكيين على ما جاء في كتاب *Humanism and America* بإصدار مجموعة من المقالات عام ١٩٣٠ في كتاب *A Critique of Humanism* والذي مهد الطريق أمام اتجاه جديد اتخذه النقد في العقود التالية، وكانت التوجهات التي تمثلت في الكتاب بعيدة عن المناظرات بين النقاد الأكاديميين والباحثين خلال العقود الثلاث السابقة.

كان المشاركون في كتاب *Humanism and America* من الأساتذة، كما كانت تعليقاتهم على الحداثة (ممثلة في جويس وأونيل ودوس باسوس وستيفنس ووليمز) هي ببساطة امتداد لشكاواهم السابقة حول دريزر وغيره من الكتاب الطبيعيين *naturalists*، قائلين إن الحداثيين في حالة غموض كتاباتهم إنما يمثلون خبرات حسية وغرائز ووعيا غير مقيد بـ"التفحص الداخلي" الذي يمكنه رفع المرء إلى مستوى إنساني ويرتفع بالفن إلى شكل كلاسيكي مناسب. وبخلاف قيام المشاركين في كتاب *The Critique of Humanism* بالتشكيك في الجهد البحثي للإنسانيين (إدموند ويلسون)، وكشف الأخطاء والأوهام في منطقهم البحثي (آلان تيت) ولفت الأنظار إلى انتماءاتهم الرجعية (كينيث بيرك)، أكد المشاركون على أن الإنسانيين لم

يدركوا القيم الأخلاقية والانضباط القائم في الأدب الحديث (ر. ب. بلاكمور) أو الأبعاد الأخلاقية لفعل الكتابة (إيفور وينترز). وكان جميع المشاركين في هذا الكتاب والبالغ عددهم ثلاثة عشر مشاركا، باستثناء اثنين منهم، من دون الخامسة والثلاثين من العمر، واثنان فقط منهم ينتمون إلى المؤسسة الأكاديمية. وعلى الرغم من اختلافاتهم السياسية إلا أنهم تجمعوا حول التزامهم بالحداثة.

ويشير مؤرخو النقد إلى أن الجدل الذي دار حول النزعة الإنسانية، والذي بلغ أقصى درجاته عام ١٩٣٠ ما لبث أن هدأ بعدها ثم طواه النسيان خلال أعوام معدودة. فمع مجيء مرحلة الكساد الاقتصادي فقد المفهوم الإنساني للمجتمع جدواه، حيث ورث دعاة الإصلاح الزراعي الجنوبيون الموقف المحافظ للإنسانيين واستهلوا النشر في دوريات مناصرة للنزعة الإنسانية *(The Bookman, The American Review)*، أما الاشتراكيون من جيل فان ويك بروكس فقد جاء بعدهم الماركسيون في الثلاثينيات من القرن العشرين. ولم تتعرض النزعة الإنسانية للهزيمة في مجال النقد، وإنما حلت محلها ممارسات أقرب إلى الفهم الأدبي، ففي أحكام وتفسيرات الأدب الحديث بلغ النقد أقصى درجات التعبير عن نفسه في النصف الأول من القرن العشرين، بل وحتى عندما كان الموضوع المزعوم هو الأدب الأسبق أو مفاهيم الشعرية في الكتابة، إلا أن الفكرة المتضمنة في كتابات كبار النقاد كانت تدور حول تأثير الماضي على الأدب المعاصر. وفي هذا المجال يكتسب النقد وظيفة مختلفة عن وظيفة الأديب أو الإنساني ذى التوجه التربوي والتعليمي. وإذا أخذنا في الاعتبار ما تمثله الحداثة من صعوبة بالنسبة للقراء، فإن وظيفة الناقد تصبح هي تحديد المبادئ التي تعمل على تقريب النص من القارئ، بما يتضمنه ذلك من تأويل وجماليات شعرية جنبا إلى جنب التقييم والتوضيح لعلاقة المحتوى الحداثي بالحياة الحديثة.

ومن خلال العلاقة المتداخلة بين الأدب الحديث والجماليات الشعرية والتأويل خارج حدود المؤسسة الأكاديمية، فإن تلك المجالات اكتسبت موقعا قويا عبر الجهود التي قام بها جيل من النقاد ممن انضموا إلى الحياة الأكاديمية مع بقائهم خارج حدودها المهنية. والقليلون منهم كانوا قد حصلوا على درجات الدكتوراه، أما أغلبهم فقد بنوا شهرتهم على الكتابة للمجلات الصغيرة، وبعد عام ١٩٣٠ قاموا بالنشر في الدوريات الفصلية في النقد الجديد: *Partisan Review (1934), The Southern Review (1935), The Kenyon Review (1939), The Hudson Review (1948)*. وفي إنجلترا صدرت مجلات على نفس القدر من الأهمية: *The Calendar of Modern Letters (1925), Scrutiny (1932), Horizon (1940), Essays in Criticism (1950), Encounter (1053)*. وكانت كلها باستثناء *Scrutiny* و *Essays in Criticism* (والقائم على تحريرهما ليفيز وبيتسون على التوالي) تتضمن نصوصا شعرية وقصصا قصيرة، وكان معظمها يشتمل على أعمدة صحفية مخصصة للفنون والساحة الثقافية في مناطق أخرى من العالم، كما كان الكثيرون من المشاركين بالكتابة فيها من غير الأكاديميين. ومن الجوانب المهمة بالنسبة لتاريخ المؤسسات هو أن الدافع وراء إصدار مجلتي *The Southern Review* و *The Kenyon Review* لم يتمثل في القائمين على تحريرهما وإنما من رئيس جامعة ولاية لويزيانا ورئيس كلية كينيون، وأن مؤسسة روكفلر قدمت الدعم لهاتين المجلتين بالإضافة إلى مجلة *The Hudson Review*، وذلك عن طريق تقديم الأموال كمكافأة للمشاركين فيها. إن روح المثابرة لدي كل من ليفيز وبيتسون تتضح من جهدهما في ضمان استمرارية مجلتيهما رغم قلة الدعم المالي المتوفر لهما، وهو ما يذكرنا بما ما حققه النقد الجديد من نجاح في أمريكا كنتاج لدور المؤسسات.

ومثلهم في ذلك مثل الأدباء الذين سبقوهم، نجد أن النقاد الذين انضموا إلى المؤسسة الأكاديمية بعد عام ١٩٣٠ كانوا يمتازون على زملائهم بدورهم في التحرير والكتابة في دوريات تخاطب الجمهور العام، إلا أن المجلات الصغيرة والفصليات المرتبطة بالحداثة كانت مصدر اهتمام جمهور أقل من المجلات التي كان يكتب فيها الأدباء. فنادرا ما كان في الإمكان مع حلول فترة الكساد الاقتصادي أن يترك أستاذ ما حياته الأكاديمية في سبيل منصب تحرير في المجلات، ومن هنا وصاعدا كانت الجامعات في الولايات المتحدة هي التي تقدم المناصب والأمان المالي للكتاب ممن كانت كتبهم تعتبر بديلا عن رسائل الدكتوراه.

ويصعب تقييم مدى الأثر الذي تركه النقاد والمجلات النقدية على الدراسات الإنجليزية، وما زال البعض يذكر مدى التزامهم بحضور المحاضرات في مستوى الدراسة الجامعية الأولية، ثم مواصلة دراستهم الأكثر تخصصا في حجرة الدوريات بالمكتبة. إن ما قامت به المجلات الفصلية من أن إلى آخر من شن الهجوم على الأساتذة والتقليل من أهمية ما يتمتعون به من صيت، نال رضا الطلاب وغذى لديهم الإحساس بالتفوق والمشاركة في عالم الأدب خارج إطار الكلية. وكان بالتالي من مظاهر ذلك هو عدم مشاركة الطلاب لأساتذتهم في مجالات اهتمامهم.

وبالتالي فلا عجب أن الانتقاد الموجه إلى الدراسات الإنجليزية من قبل الإنسانيين والنقاد والجمهور لم يؤد إلى حدوث تغييرات في المناهج وأساليب التدريس. إن مفهوم المعرفة باعتبارها مدعومة من المهنة وممثلة في مؤسسات الدراسات العليا مدعمة بالمجلات البحثية هو مفهوم غير قابل للتغيير بأمر ممن هم خارج المؤسسة. إلا أنه في إطار المهنة ذاتها نشأ اعتراف بالحاجة إلى أساليب تعليمية ملائمة للتوسع في أعداد الطلاب الملتحقين بالتعليم الثانوي في بريطانيا، وعلى مستوى الكليات في الولايات

المتحدة. إن القول بأن النقد التطبيقي وجد له مكانا في المناهج الدراسي نظرا لفائدته في تعليم مبادئ الدراسات الإنجليزية هي مقولة لا تحط من أسلوب التدريس وإنما تحدد ببساطة المصدر الرئيسي لنجاحه. فعلى الرغم من أن تناول الشعر الحديث في العشرينيات يتضمن القراءة الدقيقة للنصوص، إلا أن استخدام النقد التطبيقي كأسلوب تعليمي نتج بوضوح عن جهود ريتشاردز، وتم نقله إلى الولايات المتحدة بأيدي الأمريكيين الذين درسوا معه أو تعلموا من كتاباته أثناء شغلهما درجة "باحث رودس" ***Rhodes Scholar***.

في عام ١٩٢٥ ألقى ريتشاردز ***I. A. Richards*** أول سلسلة من محاضراته في "النقد التطبيقي" في جامعة كمبريدج. وفي عام ١٩٢٦ وافقت الجامعة على مراجعة منهج شهادة الليسانس ***Tripos*** في الدراسات الإنجليزية بجامعة كمبريدج، بحيث تتضمن امتحانات جديدة تتناول الأخلاقيين الإنجليز و"مقاطع من النثر والشعر الإنجليزي للتعليق النقدي" (وهو ما عرف فيما بعد بورقة امتحان "النقد التطبيقي")، جنبا إلى جنب أوراق الامتحان السابقة (في التراجيديا والنقد وموضوعات متخصصة واللغات الحديثة)، لتصبح جميعا ضمن جزء جديد من المقررات في امتحان درجة الليسانس الممتازة في جامعة كمبريدج ***(Tillyard, Muse Unchained, pp. 106-109)***. وكان من نتائج تلك التغييرات كما يشير بالمر ***D. J. Palmer, Rise of English Studies, p. 135*** هو التأكيد على التوجه نحو "الحياة والأدب والفكر" والذي كان قد أصبح ضمن متطلبات الدرجة في جامعة كمبريدج منذ تعديل عام ١٩١٧. وقد أدت ورقة الامتحان في الأخلاقيين الإنجليز إلى بدء التركيز على التاريخ الفكري والثقافي، ومن نتائجها محاضرات بايسل ويلي وكتبه عن الخلفيات الثقافية للقرنين السابع عشر والثامن عشر. وكانت النتيجة الأخرى المترتبة على نظام الامتحانات الجديد هي إدخال مادة النقد التطبيقي الذي ربما ما كان ليستمر في جامعة كمبريدج بعد رحيل ريتشاردز عنها (حيث لم يعد مقيما هناك بعد عام ١٩٢٩).

وقد ساهمت ورقة النقد التطبيقي في حل مشكلة طال أمدها، والمتعلقة بربط التدريس بالامتحانات. فقد لاحظ تيليارد أنه "كان من المريح للمدرسين أن يعملوا أن القراءة الدقيقة للنصوص في حد ذاتها، وهو ما كانوا يعتبرونه أهم جوانب الإشراف وأكثرها فائدة، تنال اعترافا لكونها ضمن ورقات الامتحان للحصول على درجة الليسانس الممتازة، فلم يعد يعتريهم الإحساس بأن الدراسة تنصب على الارتقاء بروح الإنسان على حساب نتيجة الامتحان" *(Muse Unchained, p. 117)*. ومن المشكوك فيه أن يكون هذا الاعتقاد في أهمية "القراءة الدقيقة للنصوص في حد ذاتها" أمرا غير معروف قبل محاضرات ريتشاردز، وإلا ما كان نال إجماعا في الموافقة عليه منذ تلك اللحظة وصاعدا. ففي جامعة كمبريدج مثلها في ذلك مثل غيرها من الجامعات، كانت هناك نصوص ثابتة موضع الامتحان، في حين كانت الأوراق التي يقدمها الطلاب في دروسهم الأسبوعية تركز على نص واحد.

وإننا حين نتناول التطبيقات التعليمية للنقد التطبيقي فإننا نجد أن ريتشاردز قال إن "التدريبات في الإعراب وإعادة الصياغة ليست هي ضمن ما أقصده بالتحليل" *(Practical Criticism, p. 313)*. كان أسلوبه يعتمد على شكل من أشكال "التأويل"، إلا أن "الجهد الفعلي فقط في تدريس مادة كهذه هو وحده الكفيل بالكشف عن الطريقة المثلى لتدريسها" (ص ٣١٧). ولعل الكثيرين لم يجدوا ما يرشدهم في كتاباته المبكرة، وفي رأي ليفيز فإن "استعراض التحليل الفعلي" في كتاب *Practical Criticism* "كان أقرب إلى مجرد استعراض"، كما أن كتابات ريتشاردز التي أعقبت ذلك "بما فيها من شن حملة مكثفة ضد 'خرافة المعنى الصحيح (أو الوحيد)' وما فيها من نقص في الاهتمام المنهجي أدت إلى... تشجيع ممارسة نوع من اللامسئولية على غرار إيمبسون" *(Education, p. 72)*.

ويتم تقديم آراء تيليارد وليفيز في هذا السياق للتأكيد على فكرة تبدو واضحة رغم أن كتب تاريخ النقد الصادرة مؤخرا قد تجاهلتها، ومؤداها أن النقد التطبيقي لم يتخذ أبدا شكل كتلة مصمتة من المنهجية الموحدة التي يمكننا بموجبها استخلاص آثاره المفيدة أو الضارة بالنسبة لدراسة الأدب. ففي تصور ريتشاردز عمل النقد التطبيقي على تيسير التكيف النفسي في مجتمع كان العلم يقدم فيه معيار الصدق بينما ساعد الأدب الناس على معايشته. وفي تصور ليفايز كان وسيلة للكشف عن أوجه القصور ذلك المجتمع مقارنة بالتصورات الخاصة بالمجتمع العضوي الذي سبقه.

إن الدراسة التفصيلية للنصوص في حد ذاتها هي دراسة يراها البعض متعارضة في جوهرها مع التاريخ، وحين طالب ريتشاردز طلابه بمناقشة قصائد الشعر دون معرفتهم بمؤلفيها إنما أوضح مدى أهمية الحصول على المعلومات التاريخية في سبيل فهم النصوص الأدبية. وكل من اجتاز امتحانات تتطلب مناقشة نصوص غير محددة المؤلف (كالأسئلة التي كانت توضع في جامعة يال وأسئلة وينترز في جامعة ستانفورد في الخمسينيات من القرن العشرين) يرى أنها تمنح أولوية للمعرفة التاريخية من حيث قدرة المرء على استنتاج تاريخ النص من قراءة النص ذاته. إن التركيز على الخلفيات الاجتماعية والفكرية في كمبريدج لم يتعارض مع النقد التطبيقي، بل إن ليفيز يرى أنهما جانبان متلازمان.

وقد دخلت آراء ليفايز إلى المدارس الثانوية البريطانية نتيجة للحماس الذي ولدته في تلاميذه ممن أصبحوا أساتذة في التربية (بوريس فورد وج. هـ. بانتوك) أو من أصبحوا مدرسين للإنجليزية ومؤلفين لكتب في هذا الموضوع (دينيس ثومبسون وفرانك وايتهيد وديفيد هولبروك). وهنا عبر النقد التطبيقي عن نفسه في شكل مغاير، متأثرا باحتياجات طلاب الطبقتين

الوسطى والدنيا المتعلقة بالخبرة الإبداعية والخيالية *Mathiesen, Preachers of Culture, pp. 117-118, 137-140*. إلا أن أوجه التجديد في جامعة كمبريدج لم يكن لها أي أثر يذكر في الجامعات البريطانية الأخرى قبل الستينيات. وفي الولايات المتحدة، كان انتشار النقد التطبيقي على النقيض من الوضع في بريطانيا، حيث كان أثره ضعيفا في التعليم الثانوي حيث كان تدريس تاريخ الأدب الإنجليزي والأمريكي المجمع في مجلدات تضم مقتطفات أدبية (وخاصة سلسلة جرينلو، *Greenlaw, Life and Literature*) هي السائدة *(Vaughn, Articulation in English, p.25)*. إن تطور النقد التطبيقي أو الجديد في الكليات والجامعات – والذي تم تغييره مرة أخرى ليتناسب مع ظروف استخدامه– يمكن تتبعه من خلال الحياة العملية لبعض النقاد.

فخلال السنة الأولى التي قضاها كلينث بروكس في جامعة أكسفورد (١٩٢٩–١٩٣٠) قام باحث آخر وهو روبرت بن وارين *Robert Penn Warren* بلفت انتباهه إلى كتاب *Principles of Literary Criticism* وكتاب *Practical Criticism*. وقام بروكس "بقراءة الكتابين بشغف" – وقرأ كتاب *Principles* "ربما أكثر من عشرة مرات خلال العام الأول من تعرفه عليه"– محاولا التمكن من أسلوب تفكير ريتشاردز في الوقت الذي كان يسعى فيه لإيجاد بديل لـ"المصطلحات النفسية الجديدة وكذلك النزعة الوضعية الراسخة لدى المؤلف". وفي مرحلة لاحقة، حاول بروكس من خلال رسائله إلى كل من آلان تيت وجون كرو رانسوم (وهما من الأساتذة الباحثين على درجة "باحث رودس" *Rhodes Scholar* ومثل غيرهما لم يحصلا على درجة الدكتوراه) أن يقنعهما بأن ريتشاردز جدير بالاهتمام بالرغم من اعتراضهما على نظرياته *(Brooks, "I. A. Richards," pp.487-489)*. وبناء على تأكيد ريتشاردز على التوتر و"التضمين" في الشعر، ومع الاعتراض على التقسيم الوضعي الفاصل بين الذات والموضوع، قام كل من بروكس ووارين بإعداد

صيغة عضوية متماسكة للنقد التطبيقي في كتابهما ***Understanding Poetry*** الصادر عام ١٩٣٨.

وقد انضم بروكس ووارين آخر الأمر إلى هيئة تدريس جامعة يال (عام ١٩٤٧ و ١٩٥٠ على الترتيب) حيث كان و. ن. ويمسات ***W. K. Wimsatt*** يقوم بالتدريس منذ عام ١٩٣٩ ورينيه ويليك ***Rene Wellek*** منذ عام ١٩٤٦. وطبقا لدوجلاس بوش، وهو من أكثر الباحثين المعارضين صراحة للنقاد التطبيقيين، فإن الممثل الوحيد لهم في جامعة هارفارد (أي المؤسسة التي كان ينتمي إليها) هو روبن بروير ***(Memories, p. 603)***. وبعد سفره إلى الخارج لاستكمال درجة ليسانس أخرى في جامعة كمبريدج، حيث تعرف على كل من ريتشاردز وليفيز، قام بروير بالتدريس في جامعة هارفارد ثم جامعة أمهيرست قبل عودته ثانية إلى هارفارد على درجة أستاذ في عام ١٩٥٣. وقد قام هنالك بالإشراف على منهج تمهيدي حول "تأويل الأدب" والذي كان يقوم فيه طلاب الدراسات العليا بالمساعدة في التدريس. وطبقا لبول دي مان ***Paul de Man*** والذي كان واحدا من هؤلاء الطلاب فإن المنهج الدراسي كان يعتمد على مبدأ مشتق من كتاب ***Practical Criticism***: فالطلاب "لم يسمح لهم بالحديث عن أي شيء غير مشتق من النص الذي يعلقون عليه" ***(Return, p. 23)***. ففي الفترة ما بين عام ١٩٣٠ وعام ١٩٥٥، كانت واحدة من بين كل ثماني درجات دكتوراه ممنوحة في الولايات المتحدة في الدراسات الإنجليزية صادرة عن إما جامعة هارفارد أو جامعة يال، وهكذا بدأ انتقال النقد التطبيقي عن طريق خريجي هاتين الجامعتين قرب نهاية تلك الفترة.

وفي سبيل التعرف على الطرق الأخرى التي دخل عبرها النقد التطبيقي إلى المناهج الأمريكية، يكون من الضروري جمع الأدلة بشأن هذه المناهج والكتب الدراسية والمنظمات المهنية وخبرات المدرسين في

المؤسسات التي تقع بعيدا عن النقاد والجامعات التي تمثل بؤرة اهتمام التاريخ الفكري. فلم تنتج التغيرات في تدريس الأدب بفعل نشر الكتب والمقالات المؤثرة بدرجة جعلت الأساتذة يهجرون أساليبهم التي اعتادوها، ويتبنون أساليب تعليمية جديدة، كما أنه لم يتم فرضها على الكليات أو تفعيلها بأيدي اللجان الوطنية. كان في المناهج مساحات قابلة للتغيير بما يتفق مع الممارسات التقليدية أو مناسبة تحديدا لحل مشكلات في العملية التعليمية. إن استعراض الأدلة المتاحة في ذلك الشأن جديرة بإيجاد سياق لمناقشة تلك التغييرات وقت حدوثها.

إن أعضاء هيئة التدريس الذين لم يستكملوا دراستهم للحصول على الدكتوراه كانوا عادة يدرسون مواد تمهيدية في الكتابة والأدب، وهي مواد كانت مفروضة على الطلاب غير المتخصصين في الدراسات الإنجليزية. ونظرا لكون هذا الجزء هو الأكثر عبئا والأقل اهتماما بالنسبة للباحثين، فقد أتاح الفرص الأكبر للتجديد، ومن هنا نبعت بدائل الدراسة التاريخية، دون أية إشارة لوجود مناقشات بين النقاد حول النقد التطبيقي. وقد اعترف الباحثون والمنظمات المهنية المهتمة بهذه المواد بأن المدخل التاريخي لم يكن ملائما لاحتياجات طلاب الكليات الذين كانت مادة "مدخل إلى الأدب" هي نهاية علاقتهم بدراسة الأدب.

وفي عام ١٩٣٠ قام المجلس الوطني لمدرسي الإنجليزية بإنشاء "لجنة المناهج" لإعداد التقارير عن تدريس اللغة والأدب على كل المستويات التعليمية، وكان هاردين كريج يرأس المجموعة المختصة بالمناهج في الكليات، بينما ضمت المجموعة باحثين بارزين آخرين وهم أ. باو، إرنست برنباوم، ر. س. كرين، مارجوري نيكلسون، وكارل يانج *A. C. Baugh,*

.Ernest Bernbaum, R. C. Crane, Marjorie Nicholson, Karl Young ويقدم التقرير الصادر عنهم *The Teaching of College English* (والذي حرره كامبل عام ١٩٣٤) صورة مفيدة للتوجهات المهنية بشأن المناهج في تلك الفترة. وعلى الرغم من أن كارل يانج من جامعة يال كان يرى أن مادة المدخل في الأدب يجب أن تتكون من مسح تاريخي عام، إلا أن اللجنة بكامل أعضائها قامت بتقديم التوصيات التالية: "١) المقرر الواحد أو المقررات الأولى في الأدب يجب أن توضح بحيث تشبع احتياجات الطلاب، على ألا تكون موجهة لمن يريدون الحصول على مدخل إلى المواد المتخصصة في الموضوع" – وهي الوظيفة المباشرة لهذا المسح التاريخي العام- "بل أيضا للراغبين في التعرف على القيم الجوهرية في قراءة الأدب ودراسته". ٢) "المقرر التقليدي الذي يقدم مسحا عاما ليس كافيا لتحقيق أهداف مقرر مثالي أولي في الأدب، نظرا لكونه بالغ الاتساق في محتواه وبالتالي لا يتيح المجال الكافي لتطوير ملكات التفكير والتأويل". وقد أوصى أعضاء اللجنة بمقررات بديلة "تتيح مجالا أوسع لدراسة مطولة للأعمال الأدبية بذاتها وللمؤلفين" (ص٥٦-٥٨).

وقد تباينت الآراء فيما يتعلق بالشكل الذي يمكن أن يتخذه مثل هذا المقرر. فقد دعا البعض إلى التركيز على الكتاب البارزين أو الأدب الخاص بفترة بعينها أو نوع أدبي ما، وكان كل من الأستاذ ريسور من جامعة نبراسكا ونويس من جامعة يال من أنصار "الانتقائية الفرنسية في شرح النصوص، أي الجوانب التاريخية والفكرية والجمالية" (ص٥٧). ومن المثير للانتباه في هذا السياق هو أنه عند مناقشة برنامج الماجستير، والذي يعتبر درجة مؤهلة للتدريس، أوصت اللجنة بأن يكون "مقرر واحد على الأقل في منهج الماجستير مخصصا لبعض التعديلات على أسلوب ما يطلق عليه الفرنسيون شرح النصوص" (ص١٢٦).

وكانت الشكاوى الخاصة بمقرر المدخل إلى الأدب القائم على المسح العام واضحة في الطبعة التي تتناول الكليات من مجلة ***English Journal*** في الثلاثينيات من القرن العشرين، ثم في أعداد المجلة التي تبعتها وهي مجلة ***College English*** (وكلتاهما صدرتا عن المجلس الوطني لمدرسي الإنجليزية)، إلا أن كل الدلائل تشير إلى أن المنهج الذي يركز على "المؤلفين البارزين" والمرتب ترتيبا زمانيا، هو الذي كان سائدا في المناهج. وقد أوضحت دراسة تمت على مائة كلية ممثلة للمؤسسات التعليمية عام ١٩٣١ أن ست وثمانين منها كانت تقدم منهجا قائما على المسح التاريخي العام. وفي عام ١٩٤١ أظهر استبيان مفصل موجه إلى خمسين كلية أن ثلثها تقريبا كان يقدم مناهج مدخل إلى الأدب تتضمن تركيزا على "الأنواع"، وبحلول عام ١٩٥٥ يبدو أن التركيز على أعمال مؤلفين بارزين بعينهم قد حل محل المسح الأدبي العام، إلا أن الكليات التي كانت تقدم مقررات في المدخل إلى الأدب دون الالتزام بالترتيب الزماني كانت عادة ما تجعل تلك المقررات ضمن المواد الاختيارية للطلاب غير المتخصصين في الدراسات الإنجليزية ***Davidson, "Our College Curriculum", French, "Introductory Course", Wray, "Modern Odyssey"***. وعلى النقيض من توصيات اللجنة عام ١٩٣٤، أعلنت لجنة أخرى في تقريرها عام ١٩٥٩ أن مقرر "الأدب بالنسبة لطلاب الفرقة الأولى والثانية في الكليات يجب أن يقدم مسحا عاما لتاريخ الأدب الإنجليزي والأمريكي" ***"Basic Issues", p.15***. إن الغموض في هذه الجملة إنما يكشف عن صدورها عن إحدى اللجان، ومهما حاولنا تأويلها فإننا نجدها تشير إلى رد فعل معارض للأساليب البديلة. أما أكثر المصادر دقة في معلوماتها حول المقررات الدراسية المتاحة فترجع إلى عامي ١٩٦٧-١٩٦٨، حين طالبت ثلاثة أرباع الأقسام بأن يدرس الطلاب المتخصصون في الدراسات الإنجليزية مسحا تاريخيا عاما في مادة المدخل في الأدب ***(Wilcox, Anatomy of College English, p. 136)***.

أما المقررات القائمة على "الأنواع" الأدبية فكانت تعتبر ملائمة تحديدا للطلاب غير المتخصصين في الدراسات الإنجليزية، حيث كانت تتناول فن الرواية والقصة القصيرة، والشعر، والدراما في مقرر دراسي واحد، أو يتم تقسيمها على ثلاثة مقررات يمكن للطلاب أن يختار أو فيما بينها. وقد شهدت الفترة ما بين عام ١٩٣٤ وعام ١٩٣٦ صدور ستة كتب دراسية على الأقل مناسبة لتدريس مادة الشعر، أما كتاب بروكس ووارين وعنوانه ***Understanding Poetry*** فقد صدر عام ١٩٣٨، ومن هنا كان تعليق القائم بعرض هذا الكتاب في مجلة ***English Journal*** قائلا: "لابد أنه يوجد طلب كبير على الكتب الدراسية من هذا النوع وإلا ما كانت كتب جديدة لتظهر بتلك السرعة". وبعد انتقاده لطول التعليقات على النصوص الشعرية المتضمنة في الكتاب، اختتم قوله بأن "المدرس الذي يستخدم هذا الكتاب سيكون سعيدا بما في الكتاب مما يعفيه من بذل مزيد من الجهد" مضيفاً أن "من يتفقون مع روح هذا الكتاب سيناصرونه بشدة" ***(Haber).***

وطبقا لما ذكره بروكس (في مقالة ***"The New Criticism"*** المنشورة عام ١٩٧٩) فإنه قام بتأليف الكتاب مع وارين لأنهما لم يجدا كتابا دراسيا ملائما لمقرر في "أنماط الكتابة والأنواع الأدبية" عندما طُلب منهما تدريس ذلك المقرر عند انتقالهما إلى جامعة ولاية لويزيانا في عام ١٩٣٤. وبحلول عام ١٩٣٦ كانا قد أصدرا (بالتعاون مع جاك برسر ***Jack Purser***) كتاب ***An Approach to Literature*** والذي تضمن أجزاء حول كتابة المقال والسير والتراجم والتاريخ، جنبا إلى جنب القصة القصيرة والرواية والشعر والدراما. ورغم صدوره أصلا عن الجامعة إلا أنه تمت طباعته في دار نشر تجارية عام ١٩٣٨. أما الترتيب الذي استخدموه في تناول الشعر في الكتابين – وجود ثلاثة أجزاء حول أنواع الشعر، بداية بالشعر السردي، ثم تليه أجزاء عن عناصر الشعر– هو ترتيب يتضمن المنهجين الأكثر شيوعا في تناول

الشعر. إلا أن المعلق على الكتاب أشار إلى أن الأسلوب الذي اتبعه الكتاب لم يكن تقليديا على مستويين. حيث إن معظم كتب المدخل إلى الشعر لم تحتوى على تحليل تفصيلي للنصوص، وهو تحليل يراه الكثيرون إلى يومنا هذا بمثابة تدخل على سلطة المدرس في تحليل النص داخل الفصل. أما المستوى الثاني فيتمثل في أن الكثيرين يرون أوجه اعتراض على التقييم السلبي لبعض النصوص وخاصة تلك التي كتبها شعراء كبار. فبالنسبة للطلاب الذين نشأوا في المدارس على الإعجاب بجمال الشعر، كانت خبرة نقد النص وانتقاده تجربة تحررية، في حين كان ذلك يمثل للعديد من الأساتذة انتهاكا لقدسية كبار الشعراء.

ومع سيادة النصوص القائمة على المسح التاريخي العام، ومع الميل للسماح باستخدام مقاربات بديلة في دراسة الأدب فقط في مقررات المدخل إلى الأدب الخاصة بالطلاب غير المتخصصين في الدراسات الإنجليزية، فإننا نجد صعوبة في التشكيك بل والتأكيد على مدى الأثر الذي تركه كتاب ***Understanding Poetry***، وهو الكتاب الذي يعتبره الكثيرون قد أدخل النقد الجديد إلى المناهج الدراسية. فإلى أي مدى كان يتم تدريس ذلك الكتاب؟ إن مصدر المعلومات الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه نجده في الطلبات التي تقدمت بها ستون كلية وجامعة خلال العام الدراسي ١٩٥٨-١٩٥٩ للحصول على نسخ من الكتاب. ففي تلك الفترة قامت عشرة جامعات – معظمها من جامعات الولايات الجنوبية والجنوبية الغربية- بطلبات لشراء ذلك الكتاب، وهو عدد يتساوى مع المؤسسات التي استخدمت كتابا آخر ***Perrine, Sound and Sense*** وهو كتاب أبسط وأكثر تقليدية في التعريف بالشعر، وصدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٦ ***(Clapp, College Textbooks)***. أما جامعة برينستون وكلية دارموث وجامعة نورثويسترن وجون هوبكنس وكلية آمهيرست، وهي من المؤسسات التي يلتحق بها الكثير من الطلاب الذين

يواصلون دراستهم للحصول على الدكتوراه في الدراسات الإنجليزيـــة، فلـــم تستخدم كتاب بروكس ووارين.

وفي نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، نجــد أن رابطـــة اللغـــة الحديثة بالاشتراك مع اللجنة الوطنية لدارسي الإنجليزية ورابطة الدراســـات الإنجليزية بالكليات ورابطة الدراسات الأمريكية قامت ببحث حول الدراسات الإنجليزية شبيهة بما تم عام ١٩٣٤، وجاء التقرير عن الدراسات الجامعيـــة ***College Teaching of English*** الصادر عام ١٩٦٥ متضمنا شهادة مهمـــة بشأن دخول النقد التطبيقي إلى متن المناهج الدراسية. وفي مقدمة التقرير قال جون هـــ. فيشر "إن ما جعل المقاربات النقدية الجديدة إلى دراسة الأدب بهذا القدر من الحيوية والإثارة على مدى السنوات الثلاثين السابقة لم يتمثل في ما أضافته تلك المقاربات إلى المعرفة وإنما إسهاماتها في أساليب التدريس. إن النقد الجديد بتركيزه على الشكل والبناء والمعنى هو أساسا أسلوب عبقـــري في التعليم" ***(Gerber, College Teaching of English, p.10)***. ولعل الأوقـــع أن نقول بأنه يمكن استخلاص أسلوب في التدريس من النقد الجديـــد، حتـــى بعيدا عن المبادئ التي يعتمد عليها. وقد أشار وليم دي فين ***William C. DeVane***، وهو من ممثلي الجيل القديم في جامعة يال، أن أسلوب "النقد الجديد" هو "في الواقع أسلوب قديم تكمن مظاهر الجدة فيه فى مجرد فـــي إعـــادة تأسيـــسه المكثف في أمريكا" (ص٢٢). أما تعليقاته التالية فتشير إلى أن النقد الجديـــد يمثل صيغة لتدريبات الترجمة وإعادة الصياغة المشتقة من تـــدريس اللغـــة اللاتينية، فمثلما قبل بروكس النقد التطبيقي لريتشاردز ورفـــض نظرياتـــه، كذلك استخدم المدرس الأمريكي أساليب بروكس ووارين التأويلية مع فصلها عن نظرياتهما العضوية.

ويتضح أن النقد التطبيقي كان أكثر التجديدات أهمية فـــي الدراســـات الإنجليزية في كل من بريطانيا وأمريكا. وإذا أخذنا في الاعتبار أن أســـاتذة

جامعة كمبريدج الذين اختلفوا مع ليفيز في معظم الأمور قاموا مع ذلك بتبني سؤال في النقد التطبيقي في الامتحانات، مما يعد دليلا على أن النقد التطبيقي لم يكن يرتبط لدى الغالبية بأية أيديولوجيا أو نظرية نقدية. ولعل رأي بيتسون **Bateson** لاقى قبولا لدى زملائه في أكسفورد: "إن الحصول على درجة في الدراسات الإنجليزية يجب أن تضمن في مراحلها الدنيا القدرة على قراءة الأدب الإنجليزي (في أي مرحلة منه) على الأقل بنفس القدر من الدقة التي يقرأ بها المتخصص في الدراسات الكلاسيكية الأدب اليوناني (بداية من هوميروس وحتى لوسيان) والأدب اللاتيني (من إينيوس وحتى أوسونيوس)" *(Essays, pp.174-175)*. على الرغم من معارضته للتركيز على دراسة تاريخ اللغة السائد في جامعة أكسفورد، مثلما كان الحال في جامعة لندن وغيرها من الجامعات المدنية، كان بيتسون يرى أن "نظام التدريس في كمبريدج" كان "يفسده الحياد اللاتاريخي". وقد استمرت أوجه الخلاف حول تلك المسائل، إلا أن الجميع تقبلوا النقد التطبيقي، كما أضافت بعض الجامعات سؤالا في الامتحانات على غرار الأسئلة في جامعة كمبريدج.

وكانت بعض برامج الدراسات العليا في أمريكا قد اختبرت المتقدمين للحصول على درجة الدكتوراه في "قدرتهم على القيام بأحكام صحيحة جماليا على مقاطع مختارة من الشعر والنثر" وذلك في بداية الثلاثينيات قبل انتشار "النقد الجديد" *(Campbell, Teaching, pp.140-141)*، كما تضمنت الامتحانات في جامعتي هارفارد وأيوا في الستينيات "اختبارا تحريريا لقدرة الطالب على تفسير النص" *Gerber, College Teaching of English, p.238*، إلا أن هذه الاختبارات كانت عارضة بالنسبة للامتحانات بصورة عامة. وخلال الثلاثين عاما الفاصلة بين التقريرين الصادرين بشأن الدراسات الإنجليزية في أمريكا نجد أن التركيز على تاريخ اللغة والذي كان من خصائص برنامج الدكتوراه وأثار الانتقادات عام ١٩٣٤ كان قد أخذ يتوارى

ليفسح المجال فقط أمام دراسة الإنجليزية القديمة والوسطى باعتبارها من متطلبات معظم البرامج الدراسية. أما التوصيات التي صدرت سابقا بخصوص ضرورة دراسة اللاتينية على مدار أربع سنوات بالنسبة للراغبين في الالتحاق ببرنامج الليسانس في الدراسات الإنجليزية وذلك قبل التحاقهم بالكلية (وهو من المتطلبات في جامعة يال خلال الثلاثينيات) لم تتكرر في التقرير اللاحق، كما لم تتكرر التوصية بدراسة لغتين أجنبيتين حديثتين في مستوى برنامج الليسانس.

أما الظاهرة الأهم من برامج الدكتوراه وتوصيات اللجان ومقررات المدخل إلى الأدب في إدخال النقد إلى متن المناهج الدراسية، كانت ظاهرة تغلغل المقررات الدراسية في الأدب المعاصر. ففي عام ١٩٣١ أشار بحث استطلاعي لمائة مؤسسة جامعية أن ثلثها يقدم مثل هذه المقررات ***(Davidson, "Our College Curriculum", p.411)*** ، كما ذكر تقرير عام ١٩٣٤ أن "الآراء المساندة والمعارضة لتضمين الأدب المعاصر كمادة اختيارية في برامج الدراسة المتخصصة هي آراء تتساوى أعداد المساندين والمعارضين لها"، وهو أمر كان ينطبق بالمثل على مقررات الأدب الأمريكي ***(Campbell, Teaching, p.64)***. فقد كان الطلاب يفضلون دراسة تلك المواد عند توفرها، وكانت الطريقة المعتادة لتحديد أعداد الملتحقين الجدد تتم عبر تقديم مقرر واحد فقط أو ربما اثنين (الشعر الحديث والرواية الحديثة). وفيما يتعلق بذلك الموضوع، يستشهد جراف بتعليق نقلا عن رانسوم عام ١٩٣٨ يشير إلى مدى تأثير تلك المقررات على مصير النقد: فالأدب المعاصر "يكاد يكون مضطرا للحصول على الدراسة النقدية، إن كان ينال أيا منها على الإطلاق، نظرا لأنه يكاد لا يتمتع بإمكانية التعليق التاريخي المعتاد" ***(Ransom, World's Body, p336)***.

وبحلول عام ١٩٣٠، أصبح من المتاح الحصول على مجلدات محققة من مقتطفات للأدب الإنجليزي في العصر الفيكتوري، متضمنة تراجم وسيرا موجزة ومثبتة بالمراجع. وكان يتعين على مدرسي الأدب المعاصر الاعتماد على الطبعات التجارية أو المجموعات غير المحققة من الشعر، وكان بوسع القراء المتابعين للنقاد المحدثين وللدوريات الجديدة الاستعانة بتلك المصادر في التدريس، في حين لجأ آخرون إلى كتاب م. د. زابل *M.D. Zabel, Literary Opinion in America* الصادر عام ١٩٣٧، والذي يتضمن مقتطفات من النقد في القرن العشرين مأخوذة في مجملها من الدوريات، حيث كان ثلثا المقالات مختصا بمؤلفين بأعينهم، في حين كانت بقية المقالات تتناول شعرية الحداثة. وعلى الرغم من التعقيد الذي تتصف به غالبية الشعر الحديث إلا أنه يظل من المنطقي أن تركز المقررات الدراسية التي تتناول ذلك الموضوع على الجوانب الشعرية والتأويل، إلا أن هذا التركيز منح الأساتذة مساحة أرحب للتدريس، حيث إن القصائد الغنائية البسيطة التي لا تتطلب تعليقا تاريخيا لا تتيح، حتى لأكثر القراء تعمقا، سوى القدر القليل من التعليق.

ومن هنا ألقى مؤرخو النقد الحديث أهمية كبرى على إعادة تقييم الشعر في الفترة ما بين عام ١٩٣٠ وعام ١٩٥٠: وقد تعرض ملتون لهجوم من كل من إليوت وليفيز، كما تم توجيه اهتمام كبير إلى الشعراء الميتافيزيقيين، بينما تعرض نجم شيلي للأفول في الوقت الذي بزغ فيه نجم كوليردج ناقدا (بالرغم من دفاع ويليك عن شيلي عام ١٩٣٧ كرد فعل لكتاب ليفيز *Revaluations*). ومع الاعتراف بأهمية تلك التغيرات، والتي لم تنعكس على عدد الصفحات التي يتم إفرادها لكل شاعر في مجلدات المقتطفات بقدر انعكاسها على ما يناله هؤلاء الشعراء من اهتمام في المقالات التي تتناول أعمالهم، إلا أنه يمكننا القول أن تلك التغيرات كانت في محصلتها النهائية أقل تأثيرا في المفاهيم الخاصة بـ"الشعر" من أثر دخول الأدب الحديث والأدب

الروائي والأدب الأمريكي إلى متن المناهج الدراسية (ونجد مناقشة تفصيلية للأدب الأمريكي في كتاب فانــدربيلت ***Vanderbilt, American Literature and the Academy***). وطالما لم تكن تلك المــواد الثلاثــة متــضمنة فــي المقررات المقبولة للحصول على درجة الليسانس الأمريكية في الدراســات الإنجليزية، كان من المستطاع إرشاد الطلاب نحو فهم معقول للتراث الأدبي البريطاني منذ عصر النهضة وحتى العصر الفيكتوري، وبحلول عام ١٩٥٠، كان ذلك البناء المتماسك قد تعرض للخلخلة، ثم اختفى بحلول عام ١٩٦٥.

وكانت غالبية الأدب الروائي المكتوب بالإنجليزية، باستثناء جــويس وفوكنر، لا تحتاج إلى توضيح متخصص بقدر احتياج الشعر الحديث إلــى شرح الأساتذة المتخصصين. إلا أن أسلوب السرد كما تناوله جويس ثم ناقشه كل من بيرسي لابوك وج. و. بيتش وجوزيف فرانك ومارك شورر وليــون إديل بالمزيد من التفصيل ***Percy Lubbock, The Craft of Fiction, 1921; J.W. Beach, The Twentieth Century Novel: Studies in Technique, 1932***، هو موضوع أتاح مجالا رحبا للمناقشة داخل الفصل. وفــي ســبيل ضمان مكانة لأدب الرواية مساوية لما يتمتع به الشعر، يبدو أن النقــاد رأوا ضرورة توضيح أن نصوص الروايات مثلها في ذلك مثل النصوص الشعرية تتمتع بالتعقيد على مستوى الأفكار والأسلوب وفنية الكتابة. وقد أصبح هؤلاء المنظرون للرواية يتحملون نفس القدر من المسئولية التي يتحملهــا "النقــاد الجدد" في تركيزهم المتزايد على الشكل على حــساب المــضمون، وهــي خاصية من خصائص النقد الأكاديمي في أعقاب الحرب العالمية الثانيــة. إن التمييز بين "المقاربة الخارجية" و"الدراسة الداخلية" للأدب (مع الانتباه إلــى أهمية الأسماء بقدر أهمية الصفات في هذين المصطلحين)، وهو الفارق الذي حدد معالمه كل من ويليك وواريــن فــي كتابهمــا ***Theory of Literature*** الصادر عام ١٩٤٩، لم يقتصر على فصل الدراسة التاريخية عن الدراســة

النظرية، وإنما أبعدهما عن مجال اهتمام النقد بمعناه التقليدي. ففي الفصل الذي يحمل عنوان "النظرية الأدبية والنقد والتاريخ" ***Literary Theory, Criticism, and History*** يتم تعريف النظرية الأدبية باعتبارها تقوم "بدراسة مبادئ الأدب وتصنيفاته ومقاييسه وما شابه ذلك". أما "دراسة أعمال فنية معينة" فيمثل إما دراسة في النقد الأدبي أو التاريخ الأدبي.

وإذا أخذنا في الاعتبار أن العديد من النقاد الأكاديميين كانوا يميلون إلى فصل الأدب عن تبعاته الاجتماعية والأيديولوجية بعد الحرب العالمية الثانية، فيمكننا أن نتساءل عما إذا كانت كتاباتهم قد أدت إلى تقليص بعض أوجه الاهتمام السابقة بهذه الموضوعات. إن تقرير اللجنة لعام ١٩٣٤ ذكر أن مقررات المدخل إلى الأدب يجب أن تقدم الأدب "باعتباره نقدا وكشفا للحياة لا فنا متطورا أو خبرة جمالية"، كما أن مقدمة التقرير لفتت الانتباه إلى أهمية التعليم العالي في توفير 'الإرشاد إلى حياتنا الاجتماعية والسياسية وقت الأزمات" ***(Campbell, Teaching, pp.56, 3)***. وإذا كانت لتلك التوجهات أن تنجح في تحديد معالم المهنة ككل إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، لكان من الممكن تحميل النقاد الأكاديميين مسئولية تغيير تلك التوجهات. إلا أنه يتضح أن تلك التغييرات قد حدثت بالفعل قبل الحرب العالمية الثانية.

وخلال السنوات الأولى من مرحلة الكساد الاقتصادي، أصبح عديد من أبناء المهنة على استعداد أكبر مما سبق للتفكير في كيفية تقريب الدراسات الإنجليزية من القضايا الاجتماعية، ومن النماذج العديدة على ذلك مقال افتتاحي نشر عام ١٩٣٤ في مجلة ***English Journal*** بعنوان ***Training for the New Social Order*** استجابة لتقرير صادر بدعم من شركة كارنيجي ***Carnegie Corporation***، ورد فيه "إن النقطة المهمة بالنسبة لنا نحن مدرسي الإنجليزية تتمثل لدينا في أنه يبدو أن خبراء الدراسات الاجتماعية

الراديكاليين منهم والمحافظين يتوقعون هنا مجيء شكل ما (ربما جديد) من الجماعية"، ليطرح المقال تساؤلا حول كيفية إمكان قيام المدرسين بالمساعدة في إعداد الطلاب لذلك التغيير. وجاءت المقترحات، ومعظمها يدور حول الفرض الإيجابي للجهد الجماعي بدلا من الجهد الفردي واختيار موضوعات القراءة الملائمة اجتماعية، أقل أهمية في حد ذاتها من نبرة صوت ذلك المقال، والذي ترددت أصداؤه في مقالات عدة على مدار العامين التاليين.

إن تبني الرأي القائل بأن الدراسة الأدبية يجب أن تقترب من الواقع الاجتماعي جعل مدرسي الإنجليزية يدركون أنهم يمثلون قوة ضغط مماثلة لما أدى إلى إحلال الإنجليزية محل اللاتينية في المناهج الدراسية، ولكن في هذه اللحظة أصبحت الدراسات الإنجليزية في موقع مأزوم. وصارت "الدراسات الاجتماعية"، وهي مادة جديدة نسبيا في المدارس، أكثر قربا من الواقع مقارنة بالدراسات الإنجليزية، بل إن بعض المدارس قامت بدمج المادتين أو إحلال الدراسات الاجتماعية محل الدراسات الإنجليزية *(Layman, "English")*. إن صور العداء التي نتجت عن ذلك الصراع في المناهج كانت "عادة متخفية وغير مصرح بها"، طبقا لأحد الكتاب: "إن بعض مدرسي الإنجليزية يتهمون مدرسي الدراسات الاجتماعية بمحاولة إزاحتهم خارج المنهج الدراسي، بينما نجد مدرسي الدراسات الاجتماعية يتهمون مدرسي الإنجليزية بتركيز الاهتمام على تحقيق مصالحهم الخاصة في المناهج الدراسية بدلا من الاهتمام بتعليم الأولاد والبنات" *Essays on the Teaching of English, p.52*.

ولعل ذلك التوتر بين الجانبين هو الذي أدى إلى صدور بيان عن أهداف الدراسة الأدبية *The Aims of Literary Study* أعدته لجنة مشتركة من المجلس الوطني لمدرسي الإنجليزية ورابطة اللغة الحديثة صدر في

دورية الرابطة (*PMLA*) في عام ١٩٣٨. وكان عنوان الجزء الأول "الإنسانيات والدراسات الاجتماعية"، أما الأجزاء الثلاثة التالية فكانت "الأدب باعتباره بهجة" و"الأدب كتجربة خيالية" و"الأدب كوثيقة" *"The Humanities and the Social Studies", "Literature as Delight", "Literature as Imaginative Experience", "Literature as Document"*. وكرد فعل لـ"الإصرار السائد والمطالب بأن تعمل الدراسة الأدبية على تثبيت 'القيم الاجتماعية'" قامت اللجنة بالتعبير عن إيمانها بأنه "توجد خطورة بالغة من زيادة تأكيد 'القيم الاجتماعية' على حساب القيم الخاصة بالتطور الفردي والتي لا يمكن لدولة ديمقراطية أن تتحمل تبعاتها... فمهما كانت أخطاء سيادة روح الفردية القوية في المجال الاقتصادي إلا أن مفهوم الديمقراطية السياسية يحقق مكاسب الفردية القوية على المستوى الروحي". فمن خلال دعوته إلى التماهي الخيالي "مع كل أنواع البشر وظروفهم" يسهم الأدب في نشأة تفهم وتعاطف بين البشر قريب من مفاهيم الديمقراطية، وباعتباره وثيقة يتيح الأدب رؤية متعمقة للتاريخ و"القدرات الكامنة للجنس البشري". كما أنه "عن طريق الإدراك الرفيع للامتياز الفني الخاص بمواد أكثر صعوبة" يصبح الغرض من الدراسة الأدبية "هو خلق رغبة لدى الطلاب لتحقيق متعة أكثر عمقا وثراء وتعقيدا عما يتحقق على مستوى سطحي ساذج". وهكذا كان لتوافق "النقد الجديد" مع ذلك الغرض الأخير ما جعله مسايرا لأهداف المهنة.

إن الضغوط التي كانت تتعرض لها الدراسة الأدبية عام ١٩٤٠ تتضح لنا جليا في مقال بقلم ميريت هيوز حول العقد الاجتماعي *Merritt Hughes, "Our Social Contract"*. فبعد الإشارة إلى الوظائف الخالصة التي ستفرضها إدارات الجامعات على أقسام الدراسات الإنجليزية، تناول الكاتب "الهجوم الثلاثي الذي يتهدد المدخل التاريخي في التعليم الابتدائي". أما مصدر التهديد الأول فيتمثل في "مقررات الأنماط الأدبية" والتي "تشكلت عالميا بفعل

(بل وقامت بقدر كبير وبما يتفق مع مصلحتها بتشكيل) مبادئ السيدين ريتشاردز وأوجدن". إن هذه الضغوط هي رد فعل مفهوم "ضد الجهل التام لدى طلابنا بقواعد النحو والمعاجم"، ولكن في وسعها إبعادنا عن الدراسة الصحيحة للأدب، ففي تركيزها على اللغة تعمل تلك المقررات الدراسية على تحديد هدفها في "التحصين من الدعاية": "يصبح مقصدها هو جعل العالم مهيئا للديمقراطية، ويسعون إلى منح كل طالب تطعيمًا ضد الإشكاليات الجدلية الزائفة".

أما التهديدان الثاني والثالث فمصدرهما الماركسيون والإنسانيون، حيث إن "المقاربتين الاجتماعية والجمالية إلى كل من النقد وتدريس الأدب تمثلان مصدر جذب شديد لكل من هو حساس وواع بالتزامات مهنتنا تجاه المجتمع"، ولكن "الانشغال بأحدهما قد يتعارض مع عقدنا الاجتماعي القائم على تدريس الكم الأكبر من الأدب العظيم بقدر ما يسمح الوقت بذلك". أما أفضل سبل الدفاع أمام التهديدات الثلاثة فهي المحافظة على أسلوب المسح التاريخي العام والذي يتيح أيضا إمكانية "الحفاظ على التوازن حتى بين تشوسر وشكسبير وملتون من ناحية، وبين ما يطلق عليه في أمريكا "الأدب الحديث" من ناحية أخرى".

وكما لاحظ هيوز، فإن التحول التام من المسح التاريخي الصرف إلى دراسة أعمال كاملة في ترتيبها التاريخي قد يبدو تغييرا بسيطا، إلا أنه يحمل دلائل بعيدة الأجل. ففي الحالة السابقة يتم اختيار مقاطع بحيث تقوم بدورها كخصلة ضمن خيط زماني متصل يحيكه المحاضر. أما عندما يتم تناول أعمال بأكملها فإن الأمر يتطلب نوعا آخر من الاهتمام، وإذا ما تعرض ما يقوم به المحاضر من عرض متواصل إلى الانقطاع، فإن الخيط التاريخي يتعرض بدوره إلى الانقطاع: "وأكثر العوامل الفعالة في تدمير مقرر المسح

التاريخي تمثل في دخول نظام المجموعات الدراسية الصغيرة تدريجيا محل المحاضرات في معظم الجامعات" وأضاف هيوز قائلا إن "أسلوب المجموعات الدراسية أدى بأكثر من طريقة إلى حدوث تغيير جذري في أهداف تدريس الإنجليزية وأساليبها".

وبالنسبة للعديد من العاملين في المؤسسات الأمريكية ممن قاموا بالتدريس خلال اثنتي عشرة ساعة بل وحتى خمس عشرة ساعة أسبوعيا، وبتصحيح مقالات الطلاب وإعداد المحاضرات أثناء عدم وجودهم داخل قاعة المحاضرات، حققت لهم المجموعات الصغيرة والفصول النقاشية بعض الراحة. فبسبب الضغوط التعليمية وما تشغله من وقتهم، كانوا يواجهون التوقعات الخاصة بإثبات قدراتهم البحثية بإعداد رسائلهم الجامعية للنشر أو نشر أجزاء منها. وبمجرد استهلاكهم لهذا المصدر كانت مواصلة البحث والنشر صعبة لمن يعيشون بعيدا عن المكتبات الكبيرة التي تيسر العمل البحثي. وعلى أية حال، فإن البحث التاريخي يتطلب الكثير من الوقت كما أنه عادة ما يكون غير مجدٍ. ومن هنا كانت جاذبية وجود أنواع أخرى من النشر، نابعة ربما من الإمكانات التأويلية التي خرجت إلى النور عند تناول أعمال أدبية مفردة في حد ذاتها.

إن التاريخ الفكري هو أسبق من تاريخ المؤسسات التي تترك فيها الأفكار آثارها الاجتماعية، فقيام الفرد بتغيير رأيه أسهل من إقناع الآخرين بتغيير آرائهم أو بتغيير المنهج الدراسي. وكانت عملية تغلغل النقد التطبيقي داخل المنهج عملية بيئة، ولم تكتمل سوى بنهاية الخمسينيات من القرن العشرين. وإذا كانت تلك العملية قد ساهمت في نظر البعض في حل مشكلة الكيفية الأفضل لتدريس الأدب، إلا أن تطبيقاتها في مدرسة "النقد الجديد" الأمريكية وفي مجلة *Scrutiny* فاقمت من الجدل والمناظرات الدائرة بين الباحثين والنقاد، والتي انتقلت في الثلاثينيات من المجلات الأدبية الأسبوعية

والشهرية إلى المجلات المهنية المتخصصة والدوريات "النقدية الجديدة". ولم ينتج عن هذا الجدل انتصار أحد الفريقين على الآخر، وإنما أدى إلى "إعادة تعريف للنقد" عمل بدوره على تغيير علاقات النقد بالمجالات الأخرى وإلى فتح مساحات جديدة للدراسة الأدبية، طبقا لما ذكره ريموند وليمز *(Raymond Williams, Writing, p.128)*.

وفي بداية القرن كان يتم تصنيف تعريفات البحث والنقد تبعا لأوجه الشبه فيما بينها، وذلك طبقا للتمييز الذي تحدده الفلسفة الوضعية لأصل الأشياء بين "الواقع" و"القيمة". فبالنسبة لمن يرون أن القيمة تتحدد باعتبارها فكرة أخلاقية، كان الأدب يقوم بوظيفة تعليمية. أما أولئك الذين ربطوا بين الأدب والمتعة والتذوق فكانوا يستقون مبادئهم الرئيسية من علم الجمال وعلم الأخلاق. وكانت الأنواع الأدبية وأساليب الكتابة تحتل مساحة في النقد، في حين كان التقييم الصحفي الإيجابي يمثل مساحة أخرى. ولم تختف تلك الشبكة من المصطلحات بعد عام ١٩٣٠، وإنما استمرت دون أن يمسها أي تغيير مثل كتاب هاردن كريج *Hardin Craig, Literary Study and the Scholarly Profession, 1944*، وبدرجة كبيرة في كتاب ج. ب. هاريسون (*G. B. Harrison, Profession of English, 1962*)، في حين تم الحفاظ على العديد من خصائصه بأيدي كل من هيلين جاردنر وجراهام هو (*Helen Gardner and Graham Hough*) حوالي عام ١٩٦٠. ولا يعني ذلك أنه كان يتعين على هذين الكاتبين قبول المفاهيم الأخرى الخاصة بالنقد، وإنما مجرد الإشارة إلى أن المعاني المضافة إلى الكلمة لا تتضمن بالضرورة معانيها التقليدية أو تلغيها. وبالرغم من أن التنوع المتزايد في استخدام المفردات كان يؤدي إلى أوجه اختلاف، إلا أنه كان للأمر تبعات أكثر أهمية من ذلك، حيث اتسع مفهوم "النقد" ليشمل تقريبا كل شيء يمكن أن يقال عن الأدب في مجال ما أو آخر.

ونجد في مجموعة من المقالات الصادرة في الثلاثينيات عن الأدب والمؤسسة الأكاديمية مثالا للطرق التي كان يتم عن طريقها تحديد معنى الكلمة أو توسيع مجاله أو إعادة تشكيله من أجل تحقيق أغراض المناظرات الجدلية. وفي الذي جاء كتابه ***The Province of Literary History*** الذى جاء عام ١٩٣١ برد جدير بالاهتمام على الإنسانيين، يرى إدوين جرينلو أن الباحثين كانوا يدرسون الأدب باعتباره "انعكاسا لمرحلة ما في تاريخ الإنسانية"، في حين كان يعتبره النقد "دليلا على ما يطلق عليها القوانين الثابتة للأدب والخاصية غير المتغيرة للروح الإنسانية" (ص١٢١). كما قام بتعريف "النقد" كمصطلح قابل للتطبيق بنفس الطريقة في مجال التاريخ والعلوم، في حين يمثل أي فهم آخر للنقد فهما "غريبا". وردا على ذلك قام نورمان فورستر عام ١٩٣٦ بإعادة تأويل هذا الصراع على أنه صراع بين البحث القائم على مفهوم الطبيعة العلمية وبين النقد المتأصل في المجال الإنساني من القيم والأحكام. وقد هاجم فورستر محاولات تعريف النقد بمفاهيم كانت في رأيه غير مقبولة. وفي كلمته كرئيس لرابطة اللغة الحديثة عام ١٩٣٣، كان جون ليفينجستون لوز ***John Livingston Lowes*** قد حاول التدخل لتخفيف حدة الخلاف عن طريق تعريف النقد باعتباره "تأويلا للأدب في مجالنا المعرفي، بناء على ما يمكن لباحثين كشفه لنا" (***"Modern Language Association", p.1403***). ولم يتقبل فورستر هذا الكلام برمته، حيث كانت القيم قد اختفت في هذا التعريف، مما جعل النقد مجرد كلمة أخرى تشير إلى ما "يمنح معلوماتنا شكلا" (***"Literary Scholarship", p.227***).

أما أكثر الأوجه حسما في إعادة توجيه مسار هذا الجدل فقد تم بفضل التجديد في المصطلحات في كتاب ريتشاردز (*Richards, Principles of Literary Criticism*)، ولا يحمل عنوان الكتاب أية غرابة، حيث كانت "المبادئ" (*principles*) و"العناصر" (*elements*) من المصطلحات الثابتة في النقد منذ القرن الثامن عشر. إلا أن الفصل الأول من الكتاب، حول "فوضى النظريات النقدية" (*The Chaos of Literary Theories*) جاء يفترض تصورا للموضوع يكاد لم يسبق له مثيل في العالم المتحدث بالإنجليزية. أما "الفوضى" التي اكتشفها ريتشاردز فترجع جزئيا إلى أنه على مدار قرون عديدة لم يدرك الفلاسفة والنقاد ورجال البلاغة والكتاب المتخصصون في فن الشعر أنهم كانوا يحاولون إنتاج "نظريات"، بل ولم يعرف الكثيرون منهم ما يحمله مفهوم النظرية من معانٍ. فها هي كلمة تجمعت حولها الافتراضات والتأملات بينما ظلت قابعة في مجال الدراسة الأدبية. وقد كانت مثل هذه الأنشطة فيما سبق تقع في مجال علم الجمال باعتبارها فرعا من فروع الفلسفة. وقد كان لأفرع المعرفة الأخرى "نظرياتها"، والآن أصبحت الدراسة الأدبية واحدة منها. وفوق هذا وذاك، جاءت النظرية بنقيضها، أي "التطبيق"، جنبا إلى جنب النقد التطبيقي، فتشكلت الكتابة النقدية في إطار النظرية والتطبيق. وبدقته المعهودة في استخدام المصطلحات، ألحق ريتشاردز في الفهرس تعريفاته لمصطلحات "الجمال" و"الجميل" و"التقني" و"القيمة" وما شابه ذلك، إلا أن مصطلح "النظرية" لا يرد في الفهرس ربما لاعتقاده أنه كان يستخدم المصطلح بمعناه المعروف والذي يفهمه الجميع.

وحين أدخل ريتشاردز إلى الجدل الدائر في أمريكا ما يراه من فروق بين الباحثين والنقاد، قام ر. س. كرين بتغيير الجدل من مجال التناقض بين الواقع والقيمة إلى مجال يحتل فيه تاريخ الأدب باعتباره نظرية في السرد موقعا مناقضا للنقد باعتباره مزيجا من النظرية والتطبيق. وانصب اهتمامه

في الجزء الأول من مقاله حول التناقض بين التاريخ والنقد في دراسة الأدب ***History versus Criticism in the Study of Literature*** المنشور عام ١٩٣٥ مركزا على الافتراضات التي يقوم عليها التأريخ. أما الجزء الثاني فيبدأ بالتعريف التالي للنقد: "أي خطاب عقلاني حول أعمال أدبية خيالية تكون مقولاته أساسا عن الأعمال نفسها وملائمة لخصائصها باعتبارها إنتاجا فنيا" (ص١١). ويفصل هذا التعريف النقد عن "التذوق الفني" من ناحية، وعن أي خطاب أو نظرية لا تتناول "الأعمال الأدبية بخصائصها باعتبارها إنتاجا فنيا" من ناحية أخرى. فتناول حياة الكاتب صاحب العمل يقع ضمن الترجمة أو السيرة الغيرية وعلم النفس، أما الانطباعات الشخصية فهي في صميم السيرة الذاتية، في حين أن استخدام الأدب "كوسيلة لتوسيع وإثراء خبراتنا في الحياة أو تثبيت مُثل أخلاقية ما" أمر "ليس نقدا بل ثقافة أخلاقية". إن أي نظرية في "فن الأدب" تكون مقبولة في النقد، ولكن ذلك لا ينطبق على "نظرية في الأخلاق كما هو الحال بالنسبة للإنسانيين الجدد أو السياسة كما هو الحال مع الماركسيين". وأخيرا، يصر كرين في مقاله أنه ليس بوسع أي ناقد تجنب الفروق التي حددها كرين بالتمسك بالمنطق العام. إن كل عمل نقدي إنما يعتمد على فرضيات، ومن هنا على نظرية ما، ولكل ناقد نظرية يتبعها ولكن بعض النقاد غير واعين بفرضياتهم (ص١٢-١٣).

وبعد قيامه بتحديد تلك الفروق يتناول كرين العلاقة بين النظرية والتطبيق، ومثلما هو الحال بالنسبة لريتشاردز نجد أن هذين المصطلحين يضعان النقد في مجال المنظومة العلمية. إلا أن كرين قام بتعديل الإطار المفاهيمي لريتشاردز وذلك من ناحيتين جوهريتين. أولا، لغى كرين ثم أعاد تعريف وتأسيس ما قام به ريتشاردز من تمييز مبني على الفلسفة الوضعية بين الذات والموضوع في النقد. فطبقا لريتشاردز لكل مقولة نقدية جانبان: أحدهما يصف الموضوع أي "الجانب الفني أو التكنيك" بينما يصف الآخر

قيمة التجربة أي "الجانب النقدي" (*Principles, p.23*). وهكذا يكون النقد الذي يهتم بالتجربة فرعا من فروع علم النفس. ويرفض كرين أساس هذا التمييز: فالتجربة الأدبية الحسية والخيالية والعاطفية في حد ذاتها قليلة التمثيل في النقد، والذي يعتبر من منطلق تعريفه شكلا خطابيا موجها إلى الفهم المشترك القائم على العقلانية. أما النقد فهو بالتالي "عن" الموضوع لا التجربة، في حين أن ما يفصله ريتشاردز باعتباره جانبا فنيا هو في واقع الأمر جوهر النقد بينما تحتل "القيمة" (ضمنا) مكانة هامشية.

إن تلك المراجعة لآراء ريتشاردز ترتبط بجانب آخر له تبعاته الأكثر تأثيرا. إن تأسيس منظومة "النظرية– التطبيق" (*theory-practice paradigm*) كانت لها ميزة جعل النقد قابلا للإصلاح بدلا من كونه مجرد مجموعة عشوائية من الانطباعات والتأملات والبراهين والأحكام (وهو ما يبرر توجيه بعض الباحثين لهذه الاتهامات إلى النقد). ويمكن تقليص مجال الفلسفة والأيديولوجيا والتجربة والفن إلى مجرد علاقة بين الافتراضات أو النظريات والوقائع أو التجارب (النقد التطبيقي) التي تؤكدها أو تنفيها. ومن هنا فإن قبول كرين لذلك النموذج، ثم قيامه بالإشارة إلى إمكانية توظيف النظريات المختلفة –النفسية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية، على سبيل المثال– في دراسة أي موضوع ثقافي أدى إلى قيام كرين بتحديد مستوى فلسفي للخطاب النقدي يمكن مقارنته بـ"فلسفة العلم" والتي تتيح المجال لتوضيح وتقييم النظريات. وقد تحققت تلك الفكرة تماما في كتاب ويليك ووارين *Wellek and Warren, Theory of Literature* الصادر عام ١٩٤٩ حيث يتم تصنيف النظريات طبقا لعلاقتها بالمجالات البحثية المرتبطة بها. لقد جعل ريتشاردز النقد فرعا من علم النفس، أما النموذج الجديد فقد فتح باب النقد أمام عدد لا نهائي من مجالات البحث المتداخلة على اختلاف ممارسي النقد وتنوعهم.

وفي خاتمة مقاله اقترح كرين قيام "مراجعة شاملة" للدراسات الإنجليزية بما يضع النظرية الجمالية والممارسة النقدية (الشارحة) في قلب المناهج الدراسية، مع ربط تاريخ الأدب بالتدريبات في الأقسام الأخرى من الجامعات. وقد تبنى رانسوم هذا الاقتراح بحماس شديد في مقاله عن النقد *Criticism, Inc.* الذي صدر عام ١٩٣٧ ثم أعيد نشره في العام التالي في كتاب (*Ransom, The World's Body*). ومثله في ذلك مثل كرين، وضع رانسوم "التذوق" و"الانطباعات الشخصية" خارج إطار النقد، نظرا لكونها نتاجا للذات لا مقولات عن الموضوع. كما اتفق مع كرين في فصله التاريخ وتاريخ اللغة وعلم الأخلاق عن النقد، مشيرا إلى الإنسانيين الجدد والماركسيين باعتبارهم أخلاقيين. (كانت الإشارة إلى الإنسانيين الجدد والماركسيين، باعتبارهم يمثلون نموذجين مرفوضين على طرفي النقيض، آلية شائعة نظرا لأنها كانت توحي بأن الكاتب يحتل موقعا وسطا مقبولا). كما قال إن النقد "يجب أن يكون علميا أو دقيقا ومنظما"، وبالتالي يصبح نشاطا فكريا عمليا مقارنة بغيره من المجالات.

ومع نجاحهما في تحرير "النقد" من معظم معانيه التقليدية، تقبل رانسوم وكرين "دراسات تكنيك الفن" كجزء من النقد، إلا أن رانسوم لم يقبل الاختصار وإعادة الصياغة أو حتى التأويل (أي النقد التطبيقي) كجزء متمم للنقد بمعناه الصحيح (ص٣٤٤-٣٤٦)، حيث كان يعتبرها جهدا بسيطا يرتبط بفصول المرحلة الثانوية والأندية النسائية والقائمين بعرض الكتب في الصحافة. ويوحي لنا ذلك الأمر بأن رانسوم لم يقبل منظومة النظرية- التطبيق كأساس للنقد، وإنما استبدلها بثنائيات متناقضة أخرى (النص- البنية، الخاص- العام *texture-structure, particular-universal*) تتضمن قضايا "أنطولوجية وميتافيزيقية". أما المشكلة التي اعتبرها رانسوم مسألة مركزية بالنسبة للنقد – أي كيف تختلف قصيدة شعرية أنطولوجيا عن النثر غير

الأدبي؟- فهو يتضمن إجابة تتخفى جزئيا خلف قناع السؤال: أي أنهما يختلفان أنطولوجيا، ويجب علينا تقديم تفسير فلسفي لهذا الاختلاف.

كانت تلك إعادة تعريف ثالثة ونهائية للنقد مما تم طرحه قبل الحرب العالمية الثانية، وقد انشغل النقاد الأكاديميون حتى نهاية الخمسينيات بشرح تلك التعريفات. ويمكن اعتبار التعريفات الثلاثة بأنها وضعية (من حيث مرحلة النظرية والتطبيق كما أسسها ريتشاردز)، وتعددية (من حيث خضوع النظريات للتقييم الفلسفي، تحت رعاية نزعة كرين الأرسطية وكتاب ***Theory of Literature***)، وأنطولوجية (من حيث التنافس بين الفلسفات والفلسفة الوضعية والمنطق الأرسطي في مواجهة النزعة العضوية لدي بروكس وويمسات وبيردسلي الذين رفضوا الاعتراف بأن الذات- الموضوع، والواقع- القيمة، والشكل- المضمون، والخاص- العام هي ثنائيات متناقضة يمكن تطبيقها على لغة الشعر). إن وجود هذه المستويات من الخطاب النقدي التطبيق، النظرية، الفلسفة، وما وراء الفلسفة- لم تزد من تعقيد النقد فحسب وإنما زودت من الارتباك القائم في الجدل النقدي الدائر.

ويتم تناول الأنظمة الناتجة عن تلك المفاهيم الخاصة بالنقد في فصول أخرى من هذا الكتاب، أما القصد من وراء جمعها جنبا إلى جنب في عجالة هنا فهو نقل جانب من كيفية تطور الجدل في الثلاثينيات حول موقع النقد في المؤسسة الأكاديمية. وكانت مجلة ***English Journal*** تقع في القلب من هذا الجدل في أمريكا، وهي مجلة كان يتم توزيعها على مدرسي الكليات والجامعات من أعضاء المجلس الوطني لمدرسي الإنجليزية. وقد ظهرت على صفحات المجلة العديد من المقالات التي استشهدت بها (بما فيها مقالة كرين) وكثير من الموضوعات التي لم أشر مباشرة إليها هنا، وكان كل كاتب فيها إما يتبنى آراء غيره من المشاركين أو ينتقدها. ولعل مناقشة أكثر شمولا لذلك الجدل كانت ستتناول عرضا لمناقشة حول "الأدب والأساتذة" ظهرت

على صفحات مجلة ***Southern Review*** ومجلة ***Kenyon Review*** في عـــام ١٩٤٠، ومناقشة أخرى حول "تــدريس الأدب" ظهــرت علـــى صـــفحات ***Sewanee Review*** عام ١٩٤٧، وثالثة حول النقاد ظهرت علـــى صـــفحات ***Kenyon Review*** خلال عامي ١٩٥٠-١٩٥١. وقد شهدت المناقشتان الثانية والثالثة مشاركة كل من ليفيز ونايتس وإمبسون.

وإذا تأملنا ذلك الجدل فإننا نجد أن معظم النقاد البريطـــانيين ابتعـــدوا عنها رغم محاولات دعوتهم للمشاركة. وفي رد على ويليك في مقاله حـــول النقد الأدبي والفلـــسفة "***Literary Criticism and Philosophy***"، وإصـــراره على ضرورة تحديد الناقد لفرضياته ودفاعه عنها، قال ليفيز عام ١٩٣٧ إنه هو نفسه ناقد أدبي لا فيلسوف، ومن هنا فلا يرى نفسه مضطرا إلى تحديـــد فرضياته والدفاع عنها. ومع تزايد الوعي بالنقد الأمريكي بعد الحرب لم يدفع النقاد البريطانيين إلى تبني طموحاته النظرية، ففي عام ١٩٥٣ ذكر بيتسون أن ريتشاردز "كان دوما أكثر اهتماما بالنظرية النقديـــة عـــن النقـــد ذاتـــه" (***Function, p.4***). وعند مناقشته لمجموعة نقاد شيكاغو قال جون هولـــواي ***John Holloway*** أنهم كانوا قد أنتجوا "التاريخ والنظرية ونقد النقـــد" ولكـــن "القليل للغاية من النقد ذاته" (***Mirror, p. 199***). ونجد أن الصفة تـــأتي هنـــا كحماية لمفهوم "النقد"، أي مناقشة الأعمال الأدبية، من أي توسع في استخدام المصطلح. إن الاختلاف بين الوضع البريطاني والأمريكي يتمثل في الجـــدل الدائر حول مدى علاقة المعلومات الخاصة بحياة المؤلف بالتأويل الأدبـــي. ونجد في كتاب ***The Personal Heresy*** ، الذي يضم مقالات من تأليف لويس وتيليارد في الثلاثينيات، تناولا ذكيا وشاملا إلى حد مـــا لـــذلك الموضـــوع، أما مقالة ويمسات وبيردســـلي ***The Intentional Fallacy*** (عـــام ١٩٤٦)، فتتصف هي الأخرى بالذكاء والنزعة الفلسفية الشديدة، وتعتبـــر أول مقالـــة ضمن سلسلة تبدو لا نهائية في تناول الكتاب الأمريكيين لـــذلك الموضـــوع،

ويعتمد موقف الكاتبين على نظرية عضوية تتضمن تمييزا أنطولوجيا بين الشعر والاستخدامات الأخرى للغة، وغيرها من القضايا العديدة.

إن قوة الحجة الواردة في بعض البراهين التي قدمها النقاد البريطانيون ضد النقد النظري تكاد تخفى على القراء الذين يعتبرون أن الموقف ضد- النظرية هو بالضرورة موقف ضد- الفلسفة، ويتضح نقد النظرية جليا في مجموعة من المقالات بقلم هولواي صدرت في الخمسينيات ثم تمت إعادة نشرها في كتاب *The Charted Mirror*، حيث يؤكد على أن عيوب "النقاد الجدد" هي نتاج محاولتهم الجمع بين هيبة العلم والرغبة في وضع الشعر خارج مجاله. وقد ارتبطت النزعة العلمية بالاعتقاد في أن التعقيد ليس مجرد قيمة في حد ذاته بل يمثل قائمة كاملة من القيم، وفي سبيل الكشف عن تلك القيم انخرط النقاد في عمليات تحليل تفصيلي بلا أية قيود. أما المقولة بوجود اختلاف جوهري بين لغة العلم والشعر فقد دفعت "النقاد الجدد" إلى تصنيف الاستخدام العادي للغة ضمن الإطار العلمي، إلا أن ذلك أدى إلى صعوبة تفسير موقع المعنى من الشعر. وفي تناوله لتلك النقاط يستخدم هولواي لغة دارجة تفتقد إلى المصطلحات التقنية المتخصصة، وهو الذي درس "كبار رجال العصر الحديث" في جامعة أكسفورد قبل تحوله تماما إلى الأدب، إلا أن أسلوبه في الكتابة والتفكير يذكرنا أحيانا باللغة الدارجة للفلسفة كما تتمثل في الجامعات البريطانية. وفي هذا السياق نجد أن الموقف اللانظري إنما هو نتاج لفلسفة عميقة.

وقد كان هولواي من أبناء جيل متعاطف مع ما أطلق هو عليه "ثورة في النقد الأدبي" والتي بدأت في الثلاثينيات (***Charted Mirror, p.204***)، في حين واصل آخرون من جامعتي أكسفورد وكمبريدج إصرارهم على معارضة ذلك التوجه الجديد. إن استمرار وجود الفهم القديم للنقد والدراسة

الأدبية هو أمر واضح في كتاب هيلــين جــاردنر (*Helen Gardner, The Business of Criticism, 1959*) وكتـــاب لـــويس (*C. S. Lewis, An Experiment in Criticism, 1961*) وكتاب جراهام هــو (*The Dream and the Task, 1963*)، وهي كتب اشتركت في رفضها للنزعة المهنية التي أخذت تتضح بصورة متزايدة في الإصدارات ولغة النقاد. وانصب اعتراضهم على تقييم الأدب لأن ذلك قد يعتمد تماما على الميل الشخصي وقــد يقلــل مــن استعداد الطلاب لتوسيع مجالات قراءاتهم. وكانت نقطة الاعتراض الأساسية هي الربط بين الأدب والقيم الأخلاقية. ويتضح عداؤهم لليفيز، حيث يــصفه كل من لويس وجاردنر في صورة كاريكاتورية، في حين يذكره جراهام هو على الأقل بالاسم. وكان النقد التطبيقي في رأيهم هو مصدر التهديد الأكبــر للأدب، وخاصة حين كان يتخذ شكل التأويل – من حيث محاولة فرض قراءة ما على القراء طبقا لما قاله كل من جراهام هو وهيلين جاردنر. إن العمــل الأدبي قد "يوحي إلينا بالعديد من التأملات الشيقة"، إلا أن تلك التأملات ليست في واقعها جزءا من العمل الأدبي "فكل واحد يصف كاتبه المختار بما يعتبره الحكمة" (*Lewis, Experiment, pp.84, 87*). ويقول جراهام هو "إن الأمر في جوهره ليس قابلا للتدريس" (*Dream, p.80*). وعلى الرغم من أنه يمكن قــراءة بعض الآراء الشبيهة لذلك في كتابات إليوت والتي تتخذ لنفسها معنى مختلفا في كتاباته النقدية، إلا أن مصدرها الحقيقي هو تحول الأديب إلى ناقد فــي بدايات القرن، مثل رالي وكويلركاوتش.

إن السرعة المتزايدة لانضمام النقاد ودخول النقد إلى الجامعات خلال العقد الذي أعقب الحرب العالمية الثانية كان نتيجة لتدافع الطلاب للالتحــاق بالجامعة وما صحبه من تغيرات في طبيعة الدراسات الإنجليزية بنفس قــدر تأثير النقاد النظريين على الدراسة الأدبية. فبعد قضاء سنوات فــي القــراءة الحرة للأدب دون إشراف أكاديمي، لم يسهل توجيه الطلاب العائــدين بعــد

الحرب للالتزام بالدراسة التقليدية، فبالنسبة لعديد من الطلاب كانت أهم تجاربهم الأدبية في سنوات ما بعد الحرب ممثلة في الأنشطة خارج المقررات الدراسية، من مناقشات حول الشعر، والكتابة وإصدار مجلات أدبية في الكليات، وقراءة سلسلة الكتابات الجديدة ***Penguin New Writing*** والدوريات الأدبية على حساب البرامج الدراسية. وكما يشير جراف (***Graff, Professing Literature, pp.196-197***) كان لتزايد التحاق الطلاب بالجامعات في أمريكا أن تزايدت المواد الدراسية عددا وتنوعا، وكانت غالبية المواد الجديدة تدور في مجالات اهتمام بالكتابات النقدية والمعاصرة، لا المجال البحثي المتخصص. وهكذا شكلت هيئة التدريس والطلاب والمكتبات جمهورا أدبيا محددا وكبيرا بالقدر الذي يتيح إصدار الكتب والمجلات التي ما كانت لتهم الجمهور المهم، وهو ما كان له تأثيره على طبيعة النقد والإنتاج الأدبي.

ومع صدور كتاب ستانلي إدجار هايمان عام ١٩٤٨ (***Stanley Edgar Hayman, The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism***)، وكتاب وليم فان أوكونر عام ١٩٥٢ (***William Van O'Connor, An Age of Criticism, 1900-1950***)، نجد أن الآراء النقدية التي كانت موزعة فيما سبق بين المقالات والكتب قبل الحرب قد اتخذت شكل تاريخ متسق من الجدل والتجديد. ففي الفترة بين عام ١٩٤٨ وعام ١٩٥٢ صدرت خمسة مجلدات تضم مقالات نقدية حديثة بغرض استخدامها أساسا في الفصول الدراسية، كما صدرت كتب دراسية في النقد مثل كتاب ديفيد ديتشيز عام ١٩٥٦ (***David Daiches, Critical Approaches to Literature***). ولم يكن الوعي بالحركة النقدية قاصرا على حدود المناهج الدراسية، بل كان بوسع أي فرد مهتم بالأدب المعاصر متابعة النقد الجاري على صفحات الدوريات والفصليات القديمة والجديدة، وكان معظم القائمين بعرض الكتب في المجلات الأسبوعية البريطانية من أبناء الجيل الجديد الذي يمارس

التدريس كوسيلة لكسب الرزق جنبا إلى جنب كونهم كتابا محترفين إن لم يكونوا شعراء وروائيين (مثل كنجزلي آميس *Kingsley Amis*، وجون وين *John Wain*، ودونالد ديفي *Donald Davie*، ود. ج. إنرايت *D. J. Enright*)، ثم نقادا اجتماعيين وأدبيين.

وبالنسبة للمهتمين بالنظرية النقدية، جاء العقد التالي للحرب بتوضيح للاختلافات التي بدأت تظهر على السطح في الثلاثينيات. ففي كتاب *Critics and Criticism* الصادر عام ١٩٥٢، قام نقاد شيكاغو بتسجيل اعتراضاتهم الفلسفية على ريتشاردز وإمبسون و"النقد الجديد"، وكاشفين عن توجههم الأرسطي في التفكير. أما نظرية بروكس ووارين العضوية فقد وجدت صيغتها النظرية الأكثر اكتمالا في كتاب ويمسات الصادر عام ١٩٥٤ (*Wimsatt, The Verbal Icon*) والذي تضمن ردا على مجموعة نقاد شيكاغو وعلى المزاعم المكتوبة بالاشتراك مع بيردسلي. وقد قدم موراي كريجر في كتابه الصادر عام ١٩٥٦ (*Murray Krieger, The New Apologists for Poetry*) ملخصا لحركة النقد بداية من هيولم *T.E.Hulme* انتهاء على ما يبدو بمدرسة "النقاد الجدد" الأمريكية، متتبعا أصولها إلى كوليردج والمثالية الألمانية. ويمكن استشعار أن الإنجاز الحقيقي لأية نظرية يتمثل في تقبل أسلوب صياغة تلك النظرية للتاريخ، حيث تتوارى كموضوع مثير للجدل ثم تعود للظهور معبرة عن تحقق التيارات المتضمنة في الماضي. ومن خلال إعادة سرد تاريخ النقد باعتباره "تاريخا للأفكار" ومنفصلا عن التاريخ الاجتماعي، ومتبنيا "وجهة نظر" محددة (ص٧-١١ من المقدمة) نجد أن كلا من ويمسات وبروكس قد ساهما في كتابهما الصادر عام ١٩٥٧ (*Wimsatt and Brooks, Literary Criticism: A Short History*) في تأمين مكان للنقد الجديد داخل إطار المؤسسة الأكاديمية. وقد شهدت تلك الفترة أيضا صدور المجلدين الأول والثاني من كتاب ويليك (*Wellek, A History of Modern Criticism*).

وباستثناء كل من بيردسلي وإليسيو فيفياس *Eliseo Vivas*، لم يكن واضعو الجوانب النظرية للنقد الجديد من الفلاسفة، إلا أن إعادة إحياء الاهتمام بالعلاقة بين علم الجمال والنقد الأدبي كانت واضحة في مجلة *Journal of Aesthetics and Art Criticism* التي تأسست عام ١٩٤١، ثم في مجلة *British Journal of Aesthetics* بعد عام ١٩٦٠. وتجدر الإشارة هنا إلى ر.ج. كولينجوود وسوزان لانجر وستيفن بيبر والمشاركين في مجموعة المقالات الصادرة عام ١٩٥٤ في كتاب *Aesthetics and Language*، لما لهم من أهمية بالنسبة لقلة لم تكن راضية عن الجهود النظرية لأية مدرسة من المدارس السائدة حينذاك. ومما لاشك فيه، وكما ذكر العديد من النقاد في الخمسينيات، فإن عصرهم كان عصر النقد، إلا أنه كان عصرا تعرضت فيه النظريات للتبني أو الرفض الجدلي بمعدل أكبر من إخضاعها للتحليل الفلسفي. وفي أمريكا كما هو الحال في بريطانيا، عادة ما رفض النقاد "نقد النقد"، أي مطاردة الأفكار المجردة خارج نطاق سيطرة النقاد في إطار التجربة الأدبية المباشرة، كما رفضوا استخدام المفردات النقدية المتخصصة.

إن ما حققه النقاد في جدلهم مع الباحثين المتخصصين لم يكن انتصارا للنظرية على التاريخ، أو للقيمة على الواقع، بل تداخلا بين أنواع من التطبيق. وللتدليل على تلك النتيجة من المفيد تقديم عرض موجز للنشاط البحثي في تلك الفترة. ويتضمن كتاب *Contemporary Literary Scholarship* الصادر عام ١٩٥٨ بدعم من إحدى لجان المجلس الوطني لمدرسي الإنجليزية مجموعة من المقالات تقدم عرضا للإنجازات البحثية خلال العقود الثلاثة السابقة، كما تذكرنا بأنه من حيث الكم كان النقد يحتل موقعا هامشيا يكاد يكون مهملا بالنسبة لمجمل الإصدارات الأكاديمية خلال تلك الفترة. أما الكتابان اللذان صدرا عام ١٩٤٨ في تاريخ الأدب، وهما كتاب من تحرير ألبرت بو (*Albert Baugh, A Literary History of England*) وكتاب من

تحرير روبـــرت إ. ســـبيلر وآخـــرين ***(Robert E. Spiller et al., Literary History of the United States)***، فرغم أنهما لا يلقيان القبول الكافي ككتـــب تاريخية، فقيمتهما تتمثل في أنهما يضمان مجموعة من المقالات هي خلاصة البحث القائم حينذاك والمتاح في صورة مقروءة. كما صدرت عدة مجلـــدات من سلسلة أكسفورد في تاريخ الأدب الإنجليـــزي ***The Oxford History of English Literature*** أما المجلدات السبعة فـــي سلـــسلة ***Pelican Guide to English Literature*** في الفترة ما بين عام ١٩٥٤ وعام ١٩٦١ وهي مـــن تحرير بوريس فورد فقد ما اعتبره الكثيرون مزيجا مفيدا من تـــاريخ الأدب والنقد التطبيقي.

وقد طلب لويس ليري ***Lewis Leary*** محرر كتـــاب ***Contemporary Literary Scholarship*** من مائتي وخمسين باحثا وناقدا "وضع قائمة بعـــشر أو خمسة عشر عملا بحثيا أو نقديا من الأعمال الأكثر أهمية التي تم نشرها خلال الثلاثين عاما السابقة"، كمساهمة منهم في فهم مجال تخصصهم، وقائمة أخرى بعشر أو خمسة عشر عملا "ساهمت للغاية في فهـــم الأدب بـــصورة عامة" (ص٤٦٣). وفي مجال الأدب برزت خمسة كتب (مع اختلاف طفيف في عدد الترشيحات التي نالها كل منها)، وهي لكل من إليـــوت ولافجـــوي ولويس وماثيسين وآبرامز ***(Eliot, Selected Essays, 1917-1932; Lovejoy, The Great Chain of Being; C.S. Lewis, The Allegory of Love; F.O. Matthiessen, American Renaissance; M.H. Abrams, The Mirror and the Lamp)***. الأمر المثير في هذا السياق بـــشأن القائمـــة هـــو أن الكتـــب المذكورة يمكن تصنيفها بسهولة باعتبارها "تاريخ الأدب" باســـتثناء كتـــاب إليوت، بل حتى كتابه يتناول نصف محتواه مؤلفين من العصر الإليزابيثـــي والقرن السابع عشر. إلا أن القائمين بعرض الكتب أشاروا في الوقت ذاتـــه إلى أعمال لويس وماثيسين وآبرامز باعتبارها "نقدا"، كما يمكـــن توصـــيف

أعمال هؤلاء الكتاب الثلاثة بأنها مساهمات في التاريخ الفكري إن لم يكن "تاريخ الأفكار" بتعريف أدق.

إن التاريخ الفكري ممثلا في كتاب ويلي *(Willey, The Seventeenth-Century Background)*، وكتاب ثيودور سبنسر *(Theodore Spencer, Shakespeare and the Nature of Man)*، وهاردنج كريج *(Hardin Craig, The Enchanted Glass)*، وتيليارد *(Tillyard, The Elizabethan World Picture)*، وبردفولد *(Bredvold, The Intellectual Milieu of John Dryden)*، هي كتب تندرج تحت تاريخ النقد ممثلة في أعمال آبرامز وكتاب صمويل مونك *(Samuel Monk, The Sublime)*، وبيت *(Bate, From Classic to Romantic)*. إن مفهوم "وحدات الأفكار" *(unit-ideas)* لصاحبه لافجوي و"مقارنات النموذج الأصلي" *(archetypal analogies)* لصاحبه آبرامز، وهي مفاهيم تنتمي إلى التاريخ النقدي والفكري إنما تتجسد في "عناصر" الأدب المعروفة في النقد من أنماط وعناصر متكررة وصور واستعارات وكنايات ورموز وأفكار. ومع التقاء هذين التيارين، أي التاريخ النقدي والفكري من ناحية والأدب من ناحية أخرى، يصعب تصنيف العمل من حيث انتمائه إلى أي من هذين التيارين. إن كتاب سبيرجون الصادر عام ١٩٣٥ *(Spurgeon, Shakespeare's Imagery and What It Tells Us)*، والذي يتحدث عنه بينتلي في كتابه *(G. E. Bentley, Contemporary Literary Scholarship)* قائلا إنه "ساهم كثيرا في نشر دراسة الصور الأدبية التي ما لبثت أن انتشرت انتشارا بالغا في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات" (ص٦١)، هو كتاب لا ينتمي إلى العمل البحثي تماما ولا إلى النقد. أما كتاب كليمين *(Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery)* فهو عمل نقدي ولكنه لا ينتمي إلى "النقد الجديد". وإذا كنا مع الأخذ في الاعتبار لحالة بينتلي سنقوم بتصنيف دراسات ويلسون نايت *G. Wilson Knight* عن

استخدام الصور الأدبية لدى شكسبير باعتبارها دراسات في "النقـد" فيجـب علينا أن نلتفت إلى تأكيد نايت على أن "النقد الأدبي كان دوما بمثابة عـدوى اللدود، وأخذت أقدم بـديلا لـه علـى مـدار خمسة وعـشرين عامـا" (*New Interpretation, p.382*). وفيما يتعلق بنايت فإنه يرى أن النقد يتضمن "نية التقييم"، في حين أن كتاباته تمثل "تأويلا" وهو أمر "مختلف للغاية".

ونرى أن هذا التمييز بين المفاهيم لدى نايت متسق تماما مع الاستخدام المألوف باعتبار النقد يتضمن حكما، إلا أنه بمجرد الاعتراف بكاتب ما على أنه حجة في مجاله، تصبح مشكلة التقييم محسومة طبقا لهيلين جاردنر ومن هنا لا تشغل الناقد الأكاديمي رغم أنها تظل أمرا مهما بالنـسبة للـصحفيين والقائمين بعرض الكتب (*Business of Criticism, pp.7-8*). ويبـدو أن مـا حدث في الخمسينيات، إن لم يكن قبل ذلك، هو أنه بمجرد دخول "النقد" إلـى المؤسسة الأكاديمية فقد معظم علاقته بالنظرية والقيمة، في الوقت الذي كانت فيه أهم الجهود البحثية حول "التاريخ الأدبي" تتناول تاريخ الأفكار لا القضايا الاجتماعية والسياسية. أما نقطة الالتقاء بين التاريخ الفكري والنقد التطبيقـي فهي "التأويل": حيث إن المعاني الموجودة في أعمال بعينها تميل إلى تشكيل أنماط أكثر شمولا يمكن ربطها بالآراء العامة أو الفلـسفات، أو التـشكيلات البارزة التي تعتمد على الأساطير والأنماط الأصلية، أو التوجهات الكامنـة المميزة للوعي الوطني، أو مراحل من تطور الثقافة والأدب.

وسيتم تناول النقد المتمحـور حـول الأسـطورة والـنمط الأصـلي (*archetype*) في المجلد التالي من هذا الكتاب. ونجـد أن كتـاب تـشارلز فيدلـسون (*Charles Feidelson, Symbolism and American Literature*) الصادر عام ١٩٥٣، وكتاب ر. و. ب. لويس (*R.W.B. Lewis*) لعـام ١٩٥٥، يوضحان الكيفية التي يمكن لأمة ما وفنها أن يتشكلا تبعا للأساليب التأويليـة الناتجة عن تداخل "النقد الجديد" مع التاريخ الثقافي. وقد ترك النقـاد الجـدد

التراث الأدبي في حالة مشوشة وخاصة في مراحله المتأخرة، وذلك بسبب ميلهم إلى تجاهل العلاقات بين الرومانسية والحداثة، أو ميلهم إلى معارضة كليهما. ومن الأعمال التي حاولت التوفيق بين الرومانسية والحداثة كتاب كيرمود الصادر عام ١٩٥٧ (*Kermode, Romantic Image*) وكتاب روبرت لانجبوم (*Robert Langbaum, The Poetry of Experience*) الصادر في نفس العام، ونجد فيهما مدى مساهمة الشعرية *poetics* في التاريخ الأدبي. ويشير جوناثان أراك في كتابه (*Jonathan Arac, Critical Genealogies*)، وهو كتاب يتضمن عرضا قيما لتناول الرومانسية في العصر الحديث، إلا أن كتاب كيرمود يدين بالكثير لا للنقد الجديد وإنما لكل من لافجوي، ومؤرخي معهد واربورغ، وكيرتيوس *Curtius* وأورباخ *Auerbach*. إلا أن ما استقاه كيرمود مما سبق يبدو متماشيا مع مجالات الاهتمام النقدي في الخمسينيات، وهي نموذج آخر للحظة شهدت تفاعلا إيجابيا بين النقد والبحث.

إلا أن النماذج واللحظات لا تحل محل البراهين، كما أن الأعمال المستشهد بها هنا، وغيرها من الكتب التي يمكن ذكرها، تمثل دليلا على أن النقد داخل المؤسسة الأكاديمية لم يدخل مرحلة من التدهور خلال تلك السنوات كما يزعم البعض. ويستشهد جراف بتعليقات من ويليك وبروكس وجاريل وغيرهم بخصوص وفرة وتزايد التأويلات المتحذلقة خلال الخمسينيات، حيث شعروا أن النقد الجديد قد تقلص إلى درجة من الروتين غير المجدي (*Professing Literature, pp.226-229*)، إلا أنه من الجدير بالتذكر أن الباحثين قاموا بالتعبير عن نفس تلك الاعتراضات على مسار البحث في العشرينيات قائلين إن الكتاب قدموا تأويلات غير منطقية بدافع من قاعدة "الإضافة المعرفية" (*Stoll, "Certain Fallacies"*). وبالفعل حدث تغير في النشاط التأويلي، فبدلا من التأكيد على أن شخصية "بوتوم" تمثل

الملك جيمس الرابع (وهو المثال الذي يستشهد ستول في المقالة السابقة)، كان الناقد المؤول الحديث يعلن عن اكتشافه النمط الأصلي أو تناقض ما في النص. إن تأويل أعمال مفردة، والذي يمثل أدنى نقاط الالتقاء بين البحث والنقد، لا يمكن استخدامه كمؤشر لقيمة أي منهما.

وفي مقالة صدرت عام ١٩٥٦ *(The New 'Establishment' in Criticism, The Charted Mirror)*، كشف جون هولواي عما وجده في النقد التطبيقي البريطاني من نسق للتجديد أعقبته عملية مؤسسة للنقد ثم تدهوره بما يشبه ما وجده بعض النقاد في مسار النقد في الولايات المتحدة. وفي مقال نشر في كتاب *The Colours of Clarity* يرد تقييم مربك للتغيرات التي حلت بالدراسة الأدبية: فلنفترض أننا أوردنا معظم "الإصلاحات" في العقود الأخيرة التي طرأت على "الدراسات الإنجليزية"، فإن أبطالها ومعارضيها سيعبرون (على اختلاف آرائهم بطبيعة الحال) المطالبة بتحرير الطالب من.. مشقة الجهد غير المجدي في دراسة النصوص الأنجلوسكسونية، ومن مشقة "المعرفة العقيمة" في موضوعات "تاريخ الأدب" "الدراسة النصية" (القراءات المتفرقة، مثل مخطوطات شكسبير)، ومن إجادة اللاتينية كشرط للقبول (فقد انتهى شرط معرفة اليونانية منذ زمن طويل)، ومن ناحية أخرى تشجيع الطالب على منح قسط من وقته لدراسة الأدب الحديث وقراءة الأدب الأقدم بنفس الروح التي يقرأ بها الأدب الحديث... فهل يمكن للمرء مساندة تلك التغيرات مع كونه مثقلا بما هو مشترك فيما بينها؟... فهي جميعا تعمل تحديدا على تقليص المعرفة. وتعمل على التركيز على معرفة الماضي إلى الدرجة التي تجعلها مؤثرة على الحاضر (ص١٣).

ويتتبع هولواي مسألة أخرى مشابهة فيما يتعلق بتضييق آفاق الوعي في الشعر الحديث، بدءا من باوند وإليوت وييتس (بل وكذلك موريس

ودوتي)، انتهاء بالشعراء الرؤيـويين *Apocalyptics* وشـعراء الحركـات الشعرية *Movement poets*. أما النتيجة المتناقضة الناجمة عن التركيز على الأدب المعاصر في المناهج الدراسية، على حساب المواد التي تتناول مراحل أدبية أسبق، فتتمثل في أنها خلقت موقفا عجز فيه الطلاب عن فهم الحداثـة، حيث أصبحت محاولة شرح الإيحاءات والإشارات الغامضة في شعر باونـد وإليوت بمثابة جهد عقيم لصياغة التراث الأدبي بأكمله في صيغة مـوجزة. أما محاولات حل تلك المعضلة عن طريق مواد دراسية في الأدب العـالمي ودراسة العهدين القديم والجديد والشعر الملحمي فلم تضف سوى قـدر مـن العشوائية إلى منهج دراسي مليء بالبدائل الجذابة. وإذا كان مؤرخو الأدب، ومن بقي منهم إنما هم نتاج عصر سابق، يرون أنهم قد حذرونا مـن ذلـك المصير، إلا أن أشباح من سبقوهم من المتخصصين في الدراسات الكلاسيكية تهمس لنا بأن مصدر المشكلة يكمن في تأسيس الدراسات الإنجليزية.

ويلقي البعض بالمسئولية على عاتق النقاد فيما يتعلق بتشظي المنـاهج الدراسية، وإذا كانت تلك عامل جذب للنقاد حتى دون سعيهم إلى الدعوة لها ، إلا أن صنع القرارات الخاصة بالمناهج الدراسية كان في أيدي الباحثين ممن يبدو أنهم لم يتمكنوا من وقف عجلة التغييرات التي عارضوها. فعلى مـدار تاريخها تنامت دراسة الأدب الإنجليزي عن طريق مطالبة الرأي العام بذلك، بل إن شيوع الموضوع والإقبال عليه أربك موظفي الإدارات فـي كليـات الرجـال العـاملين *working men colleges* ***(Palmer, Rise of English Studies, pp.31-35)***. وبالرغم من كل المحاولات لضمان وجـود الالتـزام بالمجال الدراسي، فالدراسات الإنجليزية تظل خاضعة لرغبات الطلاب الذين يتزاحمون على المواد المقدمة في الأدب الحديث وفن الرواية، كلما سـنحت لهم الفرصة بذلك.

وهنالك تهمة أخرى موجهة ضد النقاد، وهي أنهم من خلال تأكيدهم على الجوانب الشكلية للرواية يبعدون انتباه القارئ عن تمثلات النص في المجتمع. فقد أتاح ذلك النوع الأدبي داخل الفصل فرصة تحديد التقنيات الأدبية و"وجهة النظر" بدلا عن "الواقعية" كخاصية أساسية محددة لفن السرد، وذلك رغم كون فن الرواية هو الفن القادر على الحفاظ على الوعي بعدم فصل الأدب عن التاريخ. وردا على ذلك يمكننا القول بأن هذا التغيير لم يأت به النقاد، وإنما بعض النقاد في مواجهة نقاد آخرين. كما أنه بينما كان أحد الدوافع من وراء التأكيد على فنية التكنيك والكتابة الروائية هو استمرار الرغبة في رفع مستوى فن الرواية من موقعه المتدني مقارنة بغيره من الأنواع الأدبية عبر إثبات جدارته الفنية، فإن الدافع الثاني – أي الابتعاد عن التفاعل مع المجتمع– لم ينبع من النقد وإنما من الوضع السياسي في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

ويبدو أن التغييرات التي ألحقها النقاد بالمناهج الدراسية لم تؤثر أو تنعكس على الالتزامات السياسية في مواقف الأساتذة، ففي الفترة ما بين عام ١٩٣٠ وعام ١٩٦٠، كان القائمون بتدريس الإنجليزية ينتمون عادة إلى عائلات محافظة سياسيا، إلا أنهم ما لبثوا أن أصبحوا شديدى الليبرالية والتفتح خلال دراستهم الجامعية الأولية، مع تزايد تمسكهم بليبرالية الفكر مع مرور الوقت. وهكذا كان أعضاء هيئة التدريس في أقسام الدراسات الإنجليزية أكثر ليبرالية من زملائهم في أقسام التاريخ أو الفلسفة. وكذلك كان أكثر أعضاء هيئة التدريس إنتاجا وأكثرية القائمين بالتدريس في المؤسسات العريقة هم الأكثر تفتحا وليبرالية من زملائهم الآخرين ***(Labb and Lipset, Divided Academy, pp. 26-30, 67-81, 127-140).***

إن الانتقاد الموجه إلى تأثير النقد في المؤسسة الأكاديمية، والذي ظهر معظمه في الخمسينيات، كان في صورة ردود أفعال للتيارات الواضحة في الإصدارات المختلفة، وكان صوته خافتا في المناهج الدراسية، حيث نجد أن

الكتب المتضمنة لمقالات تركز على جوانب تكنيك الكتابة الروائية والمعدة للاستخدام داخل الفصول الدراسية لم تظهر سوى في الستينيات. ويصعب جمع المعلومات حول ما كان يدور في فصول الكليات والجامعات البعيدة بقدر ما عن مراكز التجديد. ويذكر أحد أعضاء المهنة ممن كان الأكثر ترددا على المؤسسات الأمريكية (وهو ستانلي فيش ***Stanley Fish***) أنه يمكن مقارنة تجربته بصور التنقل بين العصور في كتب الخيال العلمي: ففي بعض المؤسسات نجد أعضاء هيئة التدريس يجسدون التوجهات الفكرية الخاصة بمنتصف السبعينيات، بينما نجدهم في مكان آخر متمسكين بالتوجهات الخاصة بالخمسينيات. ولعل نفس الاختلافات كانت قائمة أيضا في الخمسينيات. فالتخوف الذي أعرب عنه هولواي بشأن اندثار المناهج التقليدية يساير وصف حالة الدراسات الإنجليزية في جامعات لندن وليفربول ودرهام، وهو ما نشر في سلسلة من المقالات عام ١٩٧٢ ,***"The State of English"***) ***Times Literary Supplement)***. وقد أثارت مقالاته عن جامعتي أكسفورد وكمبريدج ردود أفعال في صورة رسائل إلى المحرر من ليفيز وبيتسون ونايتس وريموند وليمز وجورج ستاينر (٣-١٧ مارس)، والتي تسجل بعض الانفعالات والعداوات الشخصية المتعلقة بالدراسات الإنجليزية خلال العقود السابقة.

ومهما كانت أوجه قصور الدراسات الإنجليزية في الخمسينيات، إلا أنه لم يكن من المستطاع معالجتها بالرجوع إلى ماضي الدراسات الإنجليزية، بل وحتى في الظروف المناسبة تصبح الإجراءات الجامعية والخلافات بين هيئة التدريس مصدرا لتصعيب التغيير في المناهج الدراسية. أما أكثر الأساليب فاعلية في تغيير منهج دراسي ما فتتمثل في إقامة جامعة جديدة، ومن هنا بدأت عملية تأسيس جامعات جديدة في بريطانيا منذ نهاية الخمسينيات، أما ما نتج عن ذلك من برامج دراسية في الأدب فيقع خارج مجال هذه الورقة، إلا أنها تظل

مؤشرا للطرق التي يمكن من خلالها تقوية الدراسة الأدبية عبر تداخل التخصصات المختلفة (*"The Newer New Universities", Critical Survey, 2, 1966*). ونظرا لأن معظم طلاب الدراسات الإنجليزية في المؤسسات الأمريكية يقومون بدراسة المواد في أقسام أخرى، توفرت دوما إمكانية تداخل أفرع المعرفة، إلا أن قلة من أقسام الدراسات الإنجليزية تصمم برامجها الدراسية مع أخذ ذلك في الاعتبار.

ويمكن اعتبار أن تأسيس أقسام للأدب في الجامعات البريطانية الجديدة خلال الستينيات هو المرحلة النهائية في حركة بدأت مع كتابات إليوت وريتشاردز وليفيز والنقاد الجدد، أما في الولايات المتحدة فلم تتخذ مؤسسة النقد الجديد هذا الشكل المحدد، وإنما اندمج داخل الهياكل القائمة بالفعل بدلا من إفراده في بنية جديدة. إن تاريخ النقد في المؤسسة الأكاديمية بذلك الشكل يتمتع بمزايا البساطة والوضوح. إلا أن الأدلة على مساواة "النقد" بالنقد التطبيقي أو "النقد الجديد" هي أدلة لا يمكن اعتبارها نافذة وقوية ولا تحتل سوى جزء صغير.

إن صعوبة كتابة تاريخ للنقد هي شبيهة بالصعوبة التي أشار إليها لافجوي فيما يتعلق بـ"الرومانسية": حيث لا نجد أنفسنا أمام معنى واحد لـ"النقد"، بل معانٍ عديدة، وكل منها يمكن أن يتسم بالشر من وجهة نظر ما أو بالبطولة من وجهة نظر أخرى. وكما رأينا فإن الكثيرين من النقاد الأكاديميين قاموا بتعريف تلك الكلمة كي يبتعدوا بها عن علاقتها بـ"التذوق و"القيمة". وقد أعاد ريتشاردز صياغة مفهوم "النقد" باعتباره مزيجا من "النظرية" و"التطبيق"، بينما حول ويليك ووارين "النظرية" إلى "النظرية الأدبية" وعرفوا النقد باعتباره حكما على عمل ما، في حين ربط عديد من النقاد البريطانيين بين النقد و"النقد التطبيقي" على أنهما مفهوم واحد رأى

بعضهم أنه يعني الشرح والتفسير، وأشار به البعض إلى كتلة شاملة من ردود الأفعال الفكرية والعاطفية والتقييمية. وقامت جاردنر باستبعاد التقييم والتأويل من النقد، أما نايت فقد عني به نقيض التأويل، وبالنسبة لكثير من الآخرين لم يعن النقد سوى التأويل. وفي أكثر من مناسبة اتخذ رانسوم موقفا يعتبر النقد نظرية أو فلسفة لا شرحا وتأويلا، إلا أن وجهة النظر التي كتب لها الاستمرار هي تلك القائلة بالعكس: أي أن النظرية و"نقد النقد" ليس هو "النقد الصحيح".

إلا أن التحولات التي طرأت على تلك الكلمة لا تنتهي عند هذه النقطة، ففي الصفحة الأولى من كتاب هايمان (*Hayman, The Armed Vision*) الصادر عام ١٩٤٨ يقدم المؤلف تعريفا للنقد الحديث بوصفه "الاستخدام المنظم للتكنيك والمعرفة غير الأدبية للوصول إلى رؤية متعمقة للأدب". وقد استشهد باستخدام التحليل النفسي وعلم المعاني كمثال على ذلك، ثم أشار لاحقا إلى "النقد القائم على سيرة الحياة" *biographical criticism* و"النقد النفسي". أما المبدأ الكامن وراء تلك الصياغة اللغوية التوليدية للمعاني (في اللغة الإنجليزية) فهو واضح: يتم تغيير اسم أي موضوع أو مجال إلى صفة مع الجمع بينها وبين كلمة "النقد". وهكذا تتم صياغة النقد الاجتماعي ونقد التحليل النفسي ... وكذلك في كتاب فراي (*Frye, Anatomy of Criticism, 1957*) نجد النقد التاريخي والأخلاقي والبلاغي. وفي حديثه عن النقد قال فراي: "أقصد بالنقد كل أعمال البحث والتذوق المتعلقة بالأدب". وهنا نجد استخداما لمصطلح جديد هو الأكثر جرأة مما طرحه ريتشاردز، فقد كان البحث وتاريخ الأدب قد وجدا مكانا جنبا إلى جنب كل الإمكانات التأويلية المتاحة في المجالات المعرفية الأخرى، وذلك في إطار "النقد" الذي فقد في تعريفه الجديد مجرد علاقته بالأحكام القيمية في سبيل تحقيق السيادة. كما أكد فراي في كتيب صادر عن رابطة اللغة الحديثة على أن النقد التقييمي

المبني على الأحكام يجب أن يكون "قاصرا تماما على عروض الكتب أو العروض الاستطلاعية للأدب والجهد البحثي الجاري: حيث إن كل المعاني الاستعارية التي تنتقل منه إلى النقد الأكاديمي هي معانٍ مضللة وكل أشكال الممارسة المشتقة منه هي ممارسة خاطئة" (*Literary Criticism, p. 58*).

إن ما تمت الإشارة إليه مسبقا حول التداخل بين النقد وتاريخ الأدب أدى إلى قيام حالة جعلت المزج بين المصطلحات لدي فراي أمرا مقبولا، وجاءت معارضة الإنسانيين الأمريكيين والنقاد الجدد لكل من النقد وتاريخ الأدب معارضة مبالغا فيها لتحقيق أغراض جدلية. فعلى الرغم من أن الاستخدام المتقلب لمصطلح "النقد" كان يبدو مثل تبادل للمصطلحات بهدف تحقيق ميزة بلاغية ما، إلا أنه يقوم في معظم الوقت بتوثيق المحاولات التي شهدتها الدراسات الإنجليزية للتكيف مع الظروف الاجتماعية والمؤسسية الجديدة. فباعتباره إعادة صياغة وشرح، لعب النقد دورا كتمرين أساسي في المستويات الأولى لمقدمة ضرورية للعديد من الطلاب الملتحقين بالتعليم العالي حينذاك: فقد كانوا يفتقدون القدرات اللغوية، وكان الحفاظ على التراث الأدبي يتطلب تعليمهم قراءة اللغة الإنجليزية من كتابات ما قبل عصر التنوير. إن تحول جزء من إنتاج الأدب واستهلاكه من القطاع التجاري إلى القطاع الأكاديمي انعكس بالتالي على النقد، إلا أن نشر التراث الثقافي داخل المؤسسة الأكاديمية كان يتعارض بوضوح مع نقد الثقافة، ومن هنا تم استبعاد الجوانب التقييمية للنقد. وزيادة على ذلك، فإن الجوانب السياسية والاجتماعية الخاصة بالماضي لم تكن في السنوات التي أعقبت الحرب هي أكثر جوانب "التراث" أهمية. إن مفاهيم التاريخ الفكري والوعي الوطني باعتباره أسطورة والعلاقة المتغيرة بين الذات والواقع – لا التاريخ بمعناه القديم– كانت هي التراث الخاضع لعملية تشكيل، وأصبح "النقد" ملائما مثل "التاريخ" أو "البحث المتخصص" لتعريف تلك المفاهيم.

وفي إطار مؤسسي، كان من الضروري تبديد معاني "النقد" و"البحث التاريخي" من أجل إعادة تنظيم المعرفة التي ستحدد للدراسة الأدبية علاقتها بالتطورات الحديثة في المجالات المعرفية الأخرى. فعلى سبيل المثال نجد أن "النقد القائم على سيرة حياة" يمثل مقولة دون مشار إليه: حيث إنها تفصل الترجمة أو السيرة الغيرية عن موقعها التقليدي داخل البحث التاريخي، وتجمع بينها وبين مجال تتباين فيه الآراء، وتتيحها أمام النظريات المتنوعة، من نظريات نفسية ونظرية التحليل النفسي، التي بوسعها أن تلقي أضواء على سيرة الحياة. وقد كان ريتشاردز بالطبع من رواد ذلك التداخل أو التهجين بين المجالات المعرفية، وهكذا بحلول الخمسينيات أخذت مجالات أخرى في التغلغل داخل نطاق الدراسة الأدبية، كما شرع النقاد في تبني مناهجها وأساليبها البحثية. ويتضح الفارق بين "النقد" بمعناه الضيق والشائع في الثلاثينيات وبين المعاني الأشمل للمصطلح والتي ظهرت في الخمسينيات، وذلك من خلال ملحوظة جراهام هو عام ١٩٦٣، حيث قال إن تصور ماثيو آرنولدز بشأن وظيفة النقد هو تصور "غريب. فيبدو أنه كان يقصد أن النقد يشير إلى مجمل الثقافة الفكرية لأمة ما، أي التربة الفكرية التي يمكن أن ينبت منها كل عمل إبداعي" (ص٥٨). ويبدو استخدام هو قديما بينما يوحي آرنولدز بنظرة مستقبلية.

إن استخدامه لعبارة "التربة الفكرية" للإبداع تتواءم مع تلك السنوات (وما كان للجانب الاجتماعي والأيديولوجي لجهود آرنولدز النقدية في الظهور مرة أخرى إلا لاحقا). وفي عام ١٩٥٨ لفت جاك برزون ***Jacques Barzun*** الانتباه إلى أنه بعد نجاح أسلوب "شرح النص" أو "القراءة المتعمقة" في تحرير الأدب من قيوده التاريخية والاجتماعية، فإن مجالات معرفية أخرى شجعت استكشاف أعماق الأدب: "إن مقولة 'المعنى الكامن' مشتقة من الفيزياء الجديدة وعلم النفس الجديد، والتي يمكن رؤيتها وفعاليتها أيضا في

الأنثروبولوجيا وعلم المعاني والفلسفة والأساطير والفولكلور. وبالفعل نجد العديد من الخبراء في تلك المجالات، بدافع من ولهم المتجدد بالفن الجميل، وقد انقضوا على الإنتاج الفني بعد طول انتظار، يقطعون أوصال كل عمل فني ليبينوا بأساليبهم العديدة ما يعنيه حقا" (*Leary, Contemporary Literary Scholarship, p.6*).

وقد شهد العقد التالي السعي الدؤوب للتأويل، أما المشكلات التي أثارها ما يبدو أنه تحديد راديكالي للمعنى فقد أدى بدوره خلال الستينيات إلى إحياء أحد مظاهر النقد مما تمت تنحيته جانبا خلال تلك الفترة طبقا لموراي كريجر وريموند ويليمز: "إن مصطلح 'النظرية' تم توسيعه ليتضمن الفلسفة واللغة والأنطولوجيا جنبا إلى جنب علم التأويل *hermeneutics* ودقة الممارسة البحثية" (*Graff, Professing Literature, p.191; Williams, Writing in Society, p. 183*). وفي علاقتها بالتغيرات اللاحقة في المناهج الدراسية وفي متطلبات الحصول على الدرجات العلمية، يتضح لنا أن الخمسينيات من القرن العشرين تمثل نقطة النهاية لمرحلة بدأت بتأسيس الدراسات الإنجليزية. ومن منظور آخر، كان ذلك العقد مرحلة شهدت إعادة تنظيم المعرفة بما مهد الطريق أمام صيغ جديدة من الفهم الأدبي.

الفصل الخامس عشر

الناقد والمجتمع ١٩٠٠-١٩٥٠

بقلم: موريس ديكستين

في عرض قام به هنري جيمس لحالة النقد عام ١٨٩١ كتب قائلا: "إذا كان في الإمكان على الإطلاق القول بأن النقد الأدبي مزدهر بيننا، فهو بالفعل في أوجه، حيث يسيل عبر الصحافة الدورية كالنهر الذي فاض على ضفتيه. وأصبح كمه هائلا... إن الأدب المنشور في الدوريات يبدو مثل فم كبير مفتوح في انتظار الطعام، كوعاء ضخم يجب أن يمتلئ". وقد رأى جيمس أن عملية ملء ذلك الفراغ كانت تتضمن الكثير من اللغو غير الملهم القائم على الآلية والتعميم، بمثابة طوفان من "عروض الكتب" التي "لا دخل لها على العموم بفن النقد": "والمدهش فوق كل شيء في كل هذا الثراء النقدي هو النسبة غير المتوقعة بالنسبة لعلاقة الخطاب القائم بالموضوعات التي يتناولها – من حيث ندرة الأمثلة والتوضيحات والإنتاج من ناحية وطوفان القواعد المعلقة في الفراغ".

وإلى جانب ذلك الأدب الدوري، وجد أيضا البحث الأكاديمي الذي كان على المثال الراقي لآرنولد، والحريص على الحفاظ على بعض القيم الاجتماعية والأخلاقية، أو كان بحثا ذا طبيعة تاريخية- لغوية ساعية نحو ترسيخ بعض الوقائع الأدبية، ويتناول سير حياة الأدباء في الأساس وكذلك نصوصا بعينها، ومنها نصوص ثبتت أهميتها بالنسبة للثورة النقدية التي حدثت فيما بعد، مثل شعر الشاعر جون دون وغيره من الشعراء الميتافيزيقيين على سبيل المثال. إلا أنه تحديدا في أمريكا لم يتوفر سوى القليل مما يمكننا اليوم أن نصفه بالنقد، مع تأصل تركيزنا على القراءة المتعمقة ورأينا في التعليق الأدبي على أنه خطاب متخصص يحمل في نفس الوقت موقفا سياسيا واجتماعيا. وقد أمكن للعدوين، بول إلمر مور وخصمه

التقليدي هـ. ل. مينكن الاتفاق على أمر واحد وهو نـدرة النقـد الجمـالي الحقيقي في العقد الأول من القرن العشرين في الفترة التي بدأ كـل منهمـا الكتابة فيها. وقد كتب مور قائلا: "عندما قمت بمعظم أعمالي كان هنالك مـا هو أقرب إلى الفراغ النقدي هنا وفي إنجلترا... وكان إنجازا في حد ذاته – وأقولها بلا تواضع– مجرد أن أواصل عملي في تلك الصحراء الجـرداء". وقد ذكر مينكن نفس الشيء تقريبا قائلا: "حينما بدأت ممارسة الكتابة النقدية عام ١٩٠٨.. كانت تلك فترة التزام وثقة بالنفس لا يعلى عليها".

وبحلول منتصف القرن أصبح ذلك الالتزام والثقة بالنفس مشكلة، ولكن لم يكن بوسع أحد الشكوى، مثلما فعل جيمس، من أن النقد قد فشل في الأخذ في الاعتبار الواقع الأدبي. ففي محاضرة ألقاها ف. أ. ماثيسين عام ١٩٤٩ حول "مسئوليات الناقد"، وصف فيها كيفية قيام إليوت وغيـره مـن كتـاب العصر الحديث بالشروع في "استخدام لغة أجبرت قراءها على التـأني فـي القراءة" وهي لغة أكثر صعوبة وأكثر في كثافتها المادية وأقل ترابطا، ممـا كان يتطلب نوعا مختلفا من القراءة، وهو أمر نتج كرد فعل لخبرات هؤلاء الكتاب أثناء الحرب العالمية الأولى وفي أعقابها. وقد أطلق ريتشاردز عليها مصطلح "النقد التطبيقي" في كتابه الشهير الذي صدر في العشرينيات وكـان له أثره القوي تحديدا على النقاد الأمريكيين. وقد ذكر ماثيسين أن "ما نـتج عن التأثير المشترك لكل من إليوت وريتشاردز تمثل في النقد الـذي كـان يهدف إلى الانتباه الدقيق للغاية إلى النص الذي يتم تناوله، من حيـث بنيـة النص وتركيبته اللغوية".

وقد تولدت لدى ماثيسين مشاعر مختلطة بشأن ذلك التركيز على اللغة وفنية الكتابة (التكنيك) والقراءة المتعمقة، والذي أخذ يترسـخ سـريعا فـي الجامعات الأمريكية باعتباره نظاما جديدا في النقد. وكان هو نفسه قد أعطى

دفعة كبيرة لدراسة الأدب الأمريكي دراسة أكاديمية بصدور كتابه (*Matthiessen, American Renaissance*) عام ١٩٤١، وهو كتاب يطبق عددا من المقاربات التحليلية – الأسطورية والنفسية واللغوية والاجتماعية- على التراث الأدبي الواضح المعالم لخمسة من كبار الكتاب الأمريكيين. وبالرغم من كون ماثيسين يساريا واشتراكيا مسيحيا ويصر على أن يكون الكتاب الذين يتناولهم "مؤمنين بإمكانات الديمقراطية"، إلا أن تأثيره كان تربويا لا سياسيا. فمثلما اخترع د. و. جريفيث السرد السينمائي عن طريق الإجادة التامة لاستخدام "اللقطة المقربة"، فإن ماثيسين تتبع ملامح الكتاب الذين تناولهم من خلال عدسة مستعارة من دراسة الأدب الحديث بما فيه من صعوبة.

إلا أنه بحلول عام ١٩٤٩ كان قد أفاق من وهمه: "بينما نرى جيلنا ينتج مجلدات في النقد مخصصة لكاتب معاصر أو آخر، وكتابا تلو الآخر من الكتب المفصلة حول نقد النقد، يتعين علينا أن ندرك أننا قد بلغنا نقطة غير طبيعية أصبح فيها التحليل النصي غاية في حد ذاته". إن تلك الحركة التي جاءت كتحدٍّ للصحافة المندمجة تماما في حالة الصخب النقدي الحالي والبحث التاريخي التقليدي والتي حصرت كتاب العصور السابقة في إطار الماضي، هي حركة أصبحت هي نفسها تقليدية وتتم بصورة آلية خالية من الإثارة الفكرية وعنصر المفاجأة. فبعدما كانت المجلات الصغيرة قد رفعت شعار النقد في وجه الصحفيين والباحثين المتخصصين، إذا بها تتدهور إلى درجة "نمط جديد من الكتابة البحثية" و"لم يكن من السهل دوما تمييزها عن المجلات المتخصصة في تاريخ اللغة، والتي كانت ترفضها". ولعل أسماء المؤلفين هي أسماء جديدة ولكنها تفوح برائحة الماضي.

إن عدم الرضا لدى ماثيسين يلقي بالضوء على العديد من التغييرات التي طرأت على النقد منذ العشرينيات، والقيود التي فرضتها. إن مقالته في

حد ذاتها تنتمي إلى هذا الطوفان من "نقد النقد" الذي اكتسب قوة في الأربعينيات مع صدور مجموعة من الكتب *(John Crowe Ransom, The New Criticism; Stanley Edgar Hyman, The Armed Vision; Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature)*. إن ما يصفه من تحول من التعليق العام إلى القراءة المتعمقة يعكس التحول الشامل من الصحافة الدورية والكتابة الأدبية إلى النقد الأكاديمي، والذي نتج عن التوسع الكبير في التعليم العالي على مدار القرن العشرين، وتحديدا في أعقاب الحرب العالمية الثانية. فالقليل من كتاب العصر الحديث أفادوا الديمقراطية، حيث رأوا أن التوسع في التعليم أدى إلى انحطاط الفن وفساد اللغة. وبالفعل يمكن اعتبار أن صعوبة كتاباتهم بمثابة رد فعل مضاد لأسلوب عصر الرومانسية المتأخرة الذي كان يميز كتابات من سبقهم، أي كتاب العصر الفيكتوري، وكذلك ضد القواعد المبتذلة التي تنشرها الثقافة الجماهيرية المتمسكة بطابعها. وقد نجح "النقد الجديد" في بناء جسر تأويلي بين الكتاب الحداثيين وجمهورهم الرافض لهم، إلا أن ذلك النجاح تم على حساب أهداف للنقد أوسع مجالا وأقل تعليمية في طابعها.

جيل عام ١٩١٠

إذا كان النقد السائد عام ١٩٥٠ نقدا تحليليا، فإن النقد في عام ١٩٠٠ كان في غالبيته اجتماعية وأخلاقيا وتاريخيا، سواء كان يتعامل مع مؤلفين من الجيل القديم أو من الواقعيين الجدد الذين تحدوهم. فبداية من هيجل وماركس، وانتهاء بـ دي سانكتيس وتاين وبراندیس، كان التاريخ هو صاحب المكانة العليا في القرن التاسع عشر. وكان من الطبيعي بالنسبة لناقد مثل ماثيو آرنولد أن يشكل أسلوبه النقدي في صورة سرد للمراحل والفترات والأجيال، وأن يفكر تبعا للمنطق الهيجلي في إطار "عصور التوسع" وتليها

"عصور التكثيف"، وأن يقول إنه "من أجل خلق عمل أدبي كبير لابد من قوتين: قوة الإنسان وقوة اللحظة".

وبالنسبة للجيل الجديد الذي ظهر على الساحة قبل الحرب العالمية الأولى فإنه كان يرى أن الرؤية التاريخية والاجتماعية الخاصة بهؤلاء النقاد الكبار كانت قد تعرضت للاضمحلال بين أتباعهم لتتحول إلى توجه أخلاقي يصعب تمييزه عن الآراء المسبقة والمواقف المجحفة التي يتبناها مواطنوهم. وفي كلمته الشهيرة حينذاك والأقرب إلى المانيفستو عن "النقد الجديد" والتي ألقاها جول سبينجارن في جامعة كولومبيا عام ١٩١٠، قال "لقد انتهينا من كل الأحكام الأخلاقية على الفن" وأضاف قائلا "ليست وظيفة الشعر الأصلية هي الدفع بأية قضية أخلاقية أو اجتماعية إلى الأمام". كما قال: "يحق لكل من المؤرخ والفيلسوف وواضع القوانين أن يرى العمل الفني لا باعتباره عملا فنيا بل وثيقة اجتماعية... أما الشاعر فواجبه الوحيد كشاعر هو أن يكون صادقا تجاه فنه وأن يعبر عن رؤيته للواقع بأفضل ما يستطيع". وقد اعتبر سبينجارن أن النقاد الأمريكيين تحديدا هم الأكثر ميلا إلى الخلط بين الأحكام الأخلاقية والجمالية، وقال "لقد توقف النقاد في كل مكان ما عدا أمريكا عن اختبار الأدب بمقاييس علم الأخلاق".

وقد اتبع سبينجارن الناقد "كروسي" في إصراره على أن كل عمل فني هو تعبير فريد عن رؤية فردية وليس وثيقة معبرة عن زمانها أو شاهدا على نوع أدبي أو أسلوب أو نمط ما. وقد وجه حديثه إلى الباحث المتخصص قائلا: "لقد انتهينا من القواعد القديمة... لقد انتهينا من وصف العمل بالملهاة والمأساة والعمل الجليل، وغيرها من التجريدات المبهمة". وأعلن الناقد البلاغي بقوله: "لقد انتهينا من نظرية الأسلوب، والاستعارة والتشبيه وكل أدوات البلاغة اليونانية والرومانية، حيث إن مصدر وجودها هو الفرضية القائلة بأن الأسلوب منفصل عن التعبير... بدلا من رؤية الشاعر الفردية للواقع وموسيقى كيانه".

وقد واصل سبينجارن رسالته الرافضة إلى أن وصل إلى الناقد التاريخي المتأثر بتاين، فقال: "لقد انتهينا من الأصل العرقي والزمن والبيئة التي تنتمي إليها أعمال الشاعر باعتبارها عنصرا من عناصر النقد. إن دراسة تلك المراحل في العمل الفني هي بمثابة تناول العمل كوثيقة تاريخية أو اجتماعية، وتكون محصلة ذلك هي تقديم مساهمة إلى تاريخ الثقافة أو الحضارة، مع وجود اهتمام ثانوي بتاريخ الفن".

وقد كان جيل ١٩١٠ متمردا، ومتأثرا جدا بالنقاد الإنجليز الذين انتقدوا النزعة الفيكتورية من أمثال شو ويلز، كما كان ذلك الجيل منبهرا بأسلوبهم البراق في مهاجمة التزمت الفكري وبإيمانهم بالتقدمية. وهو جيل اتصف بالانفتاح على العالم أكثر ممن سبقه من فيكتوريين الذين كانوا يرون نموذج الكاتب الأوروبي ممثلا في نموذج كلاسيكي مثل دانتي أو جوته، أو نماذج أقل شهرة مثل سينانكور وآمييل. كان الجيل الجديد في أمريكا قد تعرف على إبسن وفاجنر عن طريق برنارد شو، كما تعرف على زولا وهاولز ونوريس والانطباعية و"نزعة نهاية القرن" من خلال جيمس جيبونز هانيكير، كما تعرفوا على نيتشة عن طريق مينكين، وعلى فرويد من خلال ج. ستانلي هول الذي كان قد دعا كلا من فرويد ويونج إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٠٩. وقد كان تعرفهم على هذه الشخصيات الراديكالية تعرفا سطحيا، إلا أن التأثير الإضافي من الأصوات التي بدأت في الظهور لأصحابها من ذوي الأصول العرقية المختلفة جعل من الصعب استمرار الثقافة الأنجلوسكسونية في عزلتها.

وقد كتب راندولف بورن نصا يحمل تاريخا لحياة الشاب المتمرد وصدر عام ١٩١٩ بعد وفاته مكتوبا في صيغة الغائب – لا المتكلم- بعنوان "تاريخ متمرد على الأدب"، يصف فيه ذاته المخفية وراء شخصية "ميرو" على أنه شاب حصل على تعليم كلاسيكي صارم ثم أصابه الانبهار وتحول

إلى النقيض بعد استماعه إلى محاضرة عن كتاب العصر الحديث ألقاها وليم ليون فيلبس بائع الكتب الشهير في جامعة يال. وبعد قراءته لأعمال كتاب العصر الحديث ومن ضمنهم تورجينيف وتولستوي وهاردي "عاد ميرو إلى الكلية وهو ثوري ثقافي، وقد انهارت القواعد التقليدية لديه ولم يحاول التوفيق بين القديم والجديد. فقد قام بتحطيم البنية التقليدية للنقد، وأصبحت عناصر المفارقة والسخرية والمأساة والحسية كلها فجأة بمثابة خصائص أدبية تنتمي إلى أشكال أصبح قادرا على فهمها. أصبحت بمثابة الأكسجين بالنسبة لروحه".

وينضم ميرو إلى مجموعة من الشباب الراديكالي الثائر الذي يبدأ في إصدار صحيفة جديدة في الكلية. "كان يجب على أي كتابة أن تشع بالغرض الاجتماعي لكي تلقى منهم رد فعل حماسي... وأصبح تولستوي بمثابة الإله وولز كأنه كبير الكهنة. أما تشيسترتون فقد أثار غضبهم، وكتبوا هجوما عنيفا عليه بدأ في صورة محاكاة لأسلوبه الهادئ الملئ بالتناقضات وانتهى بهجوم أقرب إلى الهذيان... فلابد من استخلاص القرن التاسع عشر الذي درسوه من براثن كتابه الأخلاقيين... وسرعان ما تحول ميرو من طموحه بأن يكون أديبا راقيا إلى حماسه الشديد للدعاية الفنية والأدبية في خدمة الأفكار الراديكالية الثورية".

وينتهي الأمر بميرو بالوصول أخيرا إلى موقف أكثر توازنا، حيث يتعلم كيفية التمييز بين الكتاب المختلفين بل وفي إطار الكتاب الراديكاليين أنفسهم – الطبيعانيين وكتاب الإثارة وكتاب الكراسات والكتيبات– وأصبح متمكنا من إصدار الأحكام التي لم يكن معلموه قادرين على توفيرها لما هم فيه من ارتباك. "كان ميرو يتمتع بحس حقيقي بموقعه في نهاية حقبة بأكملها، فقد عايش هو وأصدقاؤه اعتقادهم القديم في قواعد وأسس الكُتاب الكلاسيكيين ثم انتقلوا إلى تبني قواعد الدعاية الجديدة". ومن هنا فهو يتطلع إلى النقاد

مطالبا إياهم بأن يكونوا على نفس الجرأة في كسر التقاليد مثلما فعل المؤلفون الذين يتناولونهم بالنقد، وهو ما يذكرنا بدعوة سبيجارن إلى النقد ليكون على نفس درجة الأدب في الإبداع والتعبير (وحدة العبقرية والتـذوق). ويقـول بورن "بالنسبة لمن سبق ميرو كانت نتيجة ذلك تبدو مجرد فوضـى. إلا أن توجه ميرو لم يكن الرغبة في التدمير وإنما مجرد الرغبة في إعادة ترتيـب المادة، فلم يكن يريد أن يرى أي كتابات مكررة في التذوق الأدبي، وفلم يكن يجد في المخزون الثقافي القديم أي مصدر للإثارة الفكرية والحماس".

كان كل من سبينجارن وبورن نموذجين للمثقف الراديكالي الشاب في عام ١٩١٠، وعلى الرغم من أن سـبينجارن قـد هـاجم البحـث الأدبـي المتخصص إلا أنه هو نفسه كان باحثا متميزا فـي النقـد الأدبـي لعـصر النهضة. وعلى الرغم من أنه كان يبدو كما لو أنه رافض لقضايا الـسياسة والمجتمع، ومتفرغ لقضايا علم الجمال، إلا أنه كان من مؤسسي وداعمي بل وشخصية بارزة في "الرابطة الوطنية لتحسين أوضاع الملونين" حيث كـان يعمل عن قرب بالتعاون مع زعيم الرابطة و. إ. ب. دي بويس، وذلك على مدار ثلاثة عقود. وإذا كان الظاهر هو أن بورن قد هجر الأدب أثناء الحرب العالمية الأولى وتفرغ للنقاش السياسي، إلا أنه كان مثـالا رائـدا للمثقـف الراديكالي الذي أدخل قضايا علم الجمال إلى مجال الـسياسة. فقـد أشـار كريستوفر لانش أن النزعة التقدمية "كانت في معظمها حركة سياسية صرفة، في حين كان الراديكاليون الجدد أكثر اهتمامـا بإصـلاح التعلـيم والثقافـة والعلاقات الجنسية عن الاهتمام بالقضايا السياسية بمعناها الصارم". وإذا كان من الممكن اعتبار سبينجارن هو الداعية إلى العودة إلى علم الجمال، وهـو الأمر الذي ندم عليه فيما بعد كما يتضح من مقالاته اللاحقة، فيمكن اعتبـار بورن هو النموذج الرائد للمثقف المعارض المغترب عن الثقافة الأمريكيـة والذي كان مصرا على وضع تلك الثقافة على طريق جديد.

الهجوم على العصر الذهبي: فان ويك بروكس و هـ. ل. مينكين

لم يترك سبينجارن وبورن تأثيرا كنقاد فحسب، فلم يواصل أي منهما التعليق على الكتاب المعاصرين. وبالنسبة لأبناء هذا الجيل كان الحد الفاصل بين النقد الأدبي من ناحية والنقد الاجتماعي أو الثقافي واهيا، فكان الكُتاب والفنانون يمثلون نماذج يحتذى بها، سواء كانوا حلفاء أو أعداء في صراعهم من أجل التجديد الثقافي، وكان ذلك الجيل يراهم أيضا باعتبارهم يمثلون إما تيارا مستقبليا أو أثرا من آثار الماضي. ومن أبناء جيل ١٩١٠ يوجد أفراد كانوا منخرطين في العمل السياسي بشكل مباشر، بمن فيهم المفكرون الراديكاليون من "قرية جرينيتش" من أمثال جون ريد وماكس إيستمان اللذين أصدرا مجلة "الجماهير" *The Masses* (التي تأسست عام ١٩١١)، ومن أمثال المثقفين التقدميين الذين بدأوا في إصدار مجلة *The New Republic* عام ١٩١٤، ومنهم والتر ليبمان وهو زميل جون ريد في جامعة هارفارد. (كان ت. س. إليوت أيضا زميلا، ولكن لا مجال لذلك هنا).

كان مينكين وبروكس صاحبي أكبر تأثير باعتبارهما من النقاد ذوي التوجه الاجتماعي، حيث كان مينكين القائم على تحرير مجلة *The Smart Set* منذ عام ١٩١٤ وحتى ١٩٢٣، ثم المجلة الأكثر انتشارا وهي *American Mercury* في الفترة ما بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٣٣. أما تأثير بروكس فقد امتد على مدار عشر سنوات في أعقاب صدور كتابه *America's Coming-of-Age* عام ١٩١٥، والذي يعتبر ربما هو الكتاب الوحيد الأكثر حدة في انتقاده لثقافة العصر الذهبي. وفي العام التالي، وفي واحدة من سلسلة مقالاته في مجلة *The Seven Arts* عبر بروكس عن موقف جيل بأكمله وحقبة كاملة قائلا: "كيف يمكن أن يحدث أننا إذ تتفتح عقولنا تدريجيا لكل تلك المؤثرات الحية من الماضي، فإننا نشعر بقشعريرة الموت ونحن نتأمل التاريخ الروحي للخمسين عاما الماضية؟"

إن كل ما ورد في هذا المقطع يعبر تماما عن بروكس في بداياته: نبرة الكآبة المستقبلية النابعة من الحزن أكثر من الغضب، واسترسال الجمل الشعرية المعقدة التي تقيّم ثقافة بأكملها عن طريق إشارة استجوابية، والتركيز على التاريخ الروحي بدلا من الحياة المادية، حيث إن بروكس لا يرفض الماضي بل يصر على تأثيره المتسارع. فهذا هو "الماضي القابل للاستخدام" الذي سيقضي حياته فيما بعد محاولا إعادة خلقه. وترجع شهرة كتابه إلى هجومه على الفصل بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا في أمريكا، إلا أنه بينما أصبح ذلك المصطلحان يشيران بالنسبة لنا إلى مظاهر لثقافة الترفيه ووجود تراتبية بين الفنون المختلفة، إلا أنها كانت بالنسبة لبروكس تمثل انقساما أليما في الثقافة ككل. وعلى الرغم من أن بروكس يربط أحد المصطلحين باسم جوناثان إدواردز (ويسميه الثقافة التطهرية المتزمتة) فإنه يربط الآخر باسم بنجامين فرانكلين (ويسميه الثقافة العملية)، إلا أن موضوع اهتمامه الحقيقي هو حضارة رجال الأعمال في فترة ما بعد الحرب الأهلية في أمريكا، بما فيها من انقسام بين ثقافة السمسرة المتفسخة والمعتمدة على الاستحواذ من ناحية، والثقافة الفكرية الخالصة التي انحدرت من النزعة التطهرية المتزمتة والمتجاوزة للحدود لتتحول إلى ثقافة الطبقات الرفيعة.

وقد استخلص بروكس موقفه وبعض أمثلته من محاضرة جورج سانتايانا عام ١٩١١ عن "تراث السلوك الرفيع في الفلسفة الأمريكية". (ومن المصادر الأخرى الجديرة بالذكر مطالبة كارلايل لإميرسون ليقلل من التجريد ويقترب أكثر من الواقع، ودراسة هنري جيمس عام ١٨٧٩ التي تناول فيها هوثورن، مع تركيزه فيها على مظاهر هشاشة الحياة الأمريكية، والمقارنة التي قام بها ماثيو آرنولد بين الروح الناشطة العملية التي يسميها بالروح العبرانية، وبين الأسلوب الأكثر تأملا وجمالية والذي يطلق عليه الأسلوب الهيليني). وقد أشار سانتايانا في محاضرته إلى أن أمريكا "هي بلاد

ذات عقليتين، إحداهما هي عقلية بقاء واستمرار العقائد والأسس التي وضعها الأسبقون، والأخرى هي عقلية التعبير عن غرائز وممارسات واكتشافات الأجيال الأصغر". كما ذكر أن "نصف العقل الأمريكي، أي النصف غير المشغول تماما بالقضايا العملية،... يجري برقة، في حين أنه في نفس الوقت يسيل النصف الثاني كالشلال السريع في مجالات الاختراعات والصناعة والتنظيم الاجتماعي". وبينما أخذ *العقل* الأمريكي يرجع ببصره نحو أوروبا وبقايا العلمانية التابعة لماضيه الكالفيني، نجد أن الطاقة والنشاط الأمريكي يندفع قدما إلى العالم الحديث.

ومع تطور النقاش يقترب بروكس من روح ماكس ويبير وكتابات ر.هـ. تاوني عن علم الأخلاق عند البروتستانت وروح الرأسمالية. (ويستخدم ويبير بالطبع أيضا بنجامين فرانكلين باعتباره نموذجه الرئيسي). ويكتب بروكس قائلا "إن سحابة المثالية الضخمة والمبهمة التي كانت معلقة فوق رؤوس الشعب الأمريكي أثناء القرن التاسع عشر لم يسمح لها في الواقع بالتأثير على مسيرة الحياة العملية". إلا أنه لا يكفيه أن يستدعي ذلك الحد الفاصل بين الثقافة والمجتمع، بين العقل والحياة العملية. فبالنسبة له، مثلما هو الحال بالنسبة لأي دارس لتاريخ القرن التاسع عشر، فإن الكاتب الكبير لا يعبر فقط عن فرد بل يمثل شاهدا على الزمان والمكان. ويهتم بروكس على سبيل المثال بالعلاقة بين النزعة الفردية لدى إميرسون وبين الفردية الاقتصادية الأمريكية. فبالنسبة له كان فكر إميرسون يعكس روح الرواد، ويرجع إلى عصر التحرك والتغير الحقيقي في المجتمع الأمريكي: "إنه يوازي حرية الحركة الحقيقية وتوفر الفرص، حيث وجد كل من الرواد والمخترعين ورجال الأعمال والمهندسين والمغامرين ما يعبر عنهم وما يبرر وجودهم في ذلك العصر".

وبالرغم من أن إميرسون نفسه سافر آخر الأمر غربا مستخدما طريق القطار عابرًا القارة الجديد، إلا أن بروكس يعتبره مطلا على ذلك العالم الجديد كالروح الطاهرة التي تحلق فوقه دون أن تكون جزءا منه. وهنا يتتبع بروكس خطوات سانتايانا الذي اكتشف "قيمة ما مجردة ومتعطشة" لدى إدجار آلان بو وهوثورن وإميرسون. (وقال سانتايانا "إن الحياة منحتهم القليل من المادة السهلة التناول، كما أنهم لم يكونوا بطبيعتهم يميلون إلى الشراهة والنهم. وكانوا يتمتعون بحساسية مرهفة ولذا كانوا متعطشين للمزيد") ويؤكد بروكس بدوره الميل إلى التجريد عند بو وهوثورن، وهو ما يتعارض مع شغف هوثورن بالتفاصيل التاريخية واستخدام بو للخيال الغوطي بتفاصيله الكثيرة. ولعل بروكس كان في ذلك متأثرًا بجسون جاي نشابمان في وصفه الذكي المبهر حول "عدم الاكتمال الأشبه بالأنيميا في شخصية إميرسون" وخاتمة قوله المدهشة: "إذا حدث وأن زار أحد سكان الكواكب الأخرى كوكب الأرض فسوف يتلقى بشكل عام مفهوما أدق للحياة الإنسانية بحضوره أوبرا إيطالية عما سيناله من قراءة مؤلفات إميرسون. فسوف يعرف من الأوبرا الإيطالية أن الحياة الإنسانية تتكون من جنسين من البشر، وهو أمر ربما يمثل الحقيقة التي يتعين أن يبدأ بها تعليم الأغراب".

وكان بروكس نفسه رجلا ساهمت قيوده الناتجة عن تربيته الرفيعة في دفعه إلى التماهي مع إميرسون من جانب وانتقاده من جانب آخر. (حيث يرى بروكس أن الأمريكي العادي ينشأ "وسط جمع من النماذج السامية والشعر الأخلاقي والأناشيد الوطنية والخطب إلى أن يمتلئ بمفاهيم الطهر المثالي والشرف المثالي والأنوثة المثالية") أما تشابمان الذي كان أخلاقيا صارما وناقدا ثقافيا متميزا فقد اعتبر أن قراءة إميرسون تمثل خطرا للشباب شديد الحساسية حيث إن "فلسفة (إميرسون) التي لا مجال فيها للعواطف هي تعبير صادق عن حالته المزاجية بل وتلك السائدة في إقليم نيوإنجلند، والتي

تخشى من العواطف ولا تثق فيها. إذا كانت أعماله هي مصدر الإرشاد الوحيد في حياة شاب ذي ضمير حي وعواطف غير متمرسة، فبالتالي يمكن أن تصبح أعمال إميرسون ضارة بسبب قوتها التي لا مثيل لها في التحفيز الفكري البحت". ومثلما هو الحال مع بروكس فإن ذلك الهجوم على إميرسون هو في نفس الوقت إشادة فريدة ومعبرة عن رؤية للذات.

إن إدموند ويلسون الذي يعتبر وريثا أدبيا لكل من تشابمان وبروكس كتب دراسة مدهشة لشخصية تشابمان في ***The Triple Thinker***، جنبا إلى جنب عدد من العروض المتوازنة النبرة التي تتناول كتابات بروكس اللاحقة. وكان بروكس نفسه يتعرض باستمرار لنوبات من الاكتئاب والتي دفعته نحو استخدام منهج نفسي في أحد أفضل كتبه وهو كتاب ***The Ordeal of Mark Twain*** الصادر عام ١٩٢١. إلا أنه كان يحتل موقع الكاتب الخارجي المغترب المنتقد للثقافة الأمريكية، والذي عبر عن نفسه تماما في كتابه عن مارك توين، هو موقع صعب عليه هو نفسه الحفاظ عليه، حيث أدى إلى إصابته بانهيار نفسي في العشرينيات من القرن العشرين مما حال دون قيامه بأي عمل على مدار خمس سنوات – وذلك أثناء مرحلة قرب انتهائه من كتابة سيرة حياة إميرسون.

وبعد شفائه هجر بروكس النقد والتحليل الاجتماعي وانشغل بالتاريخ الأدبي ذي الطابع القصصي الطريف، وهو ما أطلق عليه فيما بعد "موكب العبقرية". وقد نشرت سيرة حياة إميرسون مكتوبة بنبرة غنائية، كما احتفى بالكثير من مظاهر الحياة الأمريكية التي كان يرفضها سابقا، وفي سلسلة كتاباته الواسعة الانتشار ***Makers and Finders Series*** التي كانت تصدر ما بين عام ١٩٣٦ وعام ١٩٥٢ نجح في صياغة نسيج مفصل من الماضي غير المعروف والذي كان قد سعى في الماضي إلى استكشافه. ومع بداية

الأربعينيات أخذ يهاجم إليوت وغيره من الحداثيين هجوما قاسيا كما لو كان الماضي هو المصدر الوحيد للأدب ذي القيمة. وكما أشار ويلسون فإن كُتاب العصر "الحديث" بالنسبة لبروكس كانوا يتمثلون في جيل ويلز وشو، وهو الجيل الذي أثار اهتمامه قبل الحرب. وتحول الرجل من اعتبار أوروبا هي النموذج والمعيار إلى الدعم غير المشروط للقومية الأدبية الأمريكية. وهكذا ارتدى الشاب الغريب رداء التراث القديم في شيخوخته، وفي كلمة التصدير التي وردت في إحدى طبعات كتابه عام ١٩٣٤ كتب قائلا: "إن الجيل المشرد بلا مأوى لديه احتياجات واضحة... فهو في حاجة إلى العودة إلى وطنه الأصلي. في حاجة إلى أن يجد لنفسه بيتا ومستقرا".

وقد انتقد بروكس أعماله التي كتبها في مراحل سابقة، دون أن يتبرأ منها تماما. ففي كلمة التصدير لطبعات لاحقة منها أرجع بروكس نزعته التشاؤمية فيها إلى حيوية الشباب الأوديبية الطابع. وقال إن التزمت "لم يعد ينغص أي كيان واعٍ، بل إنه عند فهمه جيدا يمثل قوة يقدرها كل كاتب". إن الأبحاث الجديدة والجريئة التي قام بها بيري ميلر كانت تتراءى فوق الأفق، كما أن القضايا الثورية المتمردة لعام ١٩١٥ أصبحت بعيدة. ففي كتابه ***America's Coming-of-Age*** كان قد سار على نهج سانتايانا في تتبع تلك "القوة" والكثافة المتميزة في أعمال ويتمان، أما في أعمال إميرسون فلم ير حينها سوى المثالية الواهية لشخص "مهتم بالحياة الإنسانية اهتماما غير سليم". وفي مسار بحثه عن كاتب أكثر تجسدا، أي كاتب ملطخ بقدر من *الطين*، استقر على ويتمان الذي بالرغم من "تأثره البالغ بإميرسون... فإنه جاء من الجانب الآخر محملا بكل ما هو غائب عن نيوإنجلند: أي كم من المشاعر الوقحة والقدرة على جمع التجارب الإنسانية التي تكاد تماثل تجارب بطل الأوديسة في عظمتها... إن ويتمان – كيف لي أن أعبر عن ذلك بشكل آخر؟– قد طوح الشخصية الأمريكية".

هل في وسع أي كاتب أن يقوم فعلا بكل هذا القدر من العمـــل، أو أن يمثل كل ذلك؟ إن كتب بروكس التي كتبها بجمال بالغ في مراحل مبكرة تظل ذات أهمية دائمة، إلا أنه من الصعب تجاهل الانطباع بأنه يستخدم فيها منهجا ورثه عن ماثيو آرنولد ليحل به الصراعات الداخلية التي تدور في نفــسه – استخدام آرنولد "حوار العقل مع نفسه". ومثله مثل آرنولد يحــول بــروكس المؤلفين إلى رموز ثقافية، وبالتالي تنعكس الانقسامات الدائرة داخل عقله في صورة جدلية تاريخية. فلم يكن ناقدا تطبيقيا، ولم يقترب قــط مــن الكتــاب بالصورة الشكلية التي يتبعها النقاد الجدد ويعلمونها للجميع. وعلى الرغم من شهرته وتأثيره إلا أن اسمه يغيب عن كتاب و. ك. ويمسات وكلينث بروكس في تاريخ النقد الصادر عام ١٩٥٧. وفي نهاية مقاله "عن خلق ماض قابــل للاستعمال" يكتب قائلا إن "المهمة الرئيسية للمــؤرخ الأدبــي الأمريكــي... ليست البحث عن الأعمال الكبيرة – فالأعمال الكبيرة قليلة وواضحة– بــل البحث عن التوجهات". وقد فاق آرنولد عندما حول النقد إلــى شــكل مــن التشخيص الثقافي، ودراسة للعقل الوطني.

كان هـــ. ل. مينكين أكبر من بروكس في العمر إلا أن شهرته جاءت في فترة لاحقة عندما أخذ شباب العشرينيات فــي التهــام ***The American Mercury*** وعاشوا على ما في تلك المجلة من سخرية وذكاء وحيويــة فــي الهجاء. وقد كان مينكين متقلبا، وكان أقرب إلى قوة من قوى الطبيعة. فقــد تعلم الكتابة النقدية لا وسط أنصار علم الجمال في جامعة هارفارد من أمثال بروكس، بل تعلمها وسط معمعة صافة بالتيمور وفي الاجتماعات الوطنيــة المزدحمة بالدخان. وإذا كانت نقطة ضعف بروكس هي الغموض الــشعري كما لو كان أحيانا مشدوها بتتابع موجات صوته، فإن كتابات مينكين كانــت واضحة وحادة أكثر مما يجب أحيانا. فمثل كل الكتاب الساخرين كان مينكين يضحي بالإيحاء من أجل المبالغة الواضحة، وكان أسلوبه أحيانا يفتقد إلــى

الغموض، واضحا، يميل إلى الفجاجة الجرمانية. ومثلة مثل معلمه شو، لم يكن مينكين غامضا أبدا ولم يكن أبدا متشككا، ففي أسلوب يشبه أسلوب شو في التعبير نجد أن مينكين بقدر ما يستمتع بقراءة أعمال شو "بقدر ما أدرك أنني لم أجد فيها فكرة أصيلة وجديدة أبدا". ويضيف أن شو يمثل مجموعة مسلية جدا من الحيل البلاغية، إن شو "لماح وجريء ورشيق الكلمة ومقنع وذو روح دعابة وحس فكاهي ومتمرد على ما هو قديم ومداهن... إن مهمته في الحياة هي التعبير عما هو معروف في شكل فاضح".

أي أن شو مثله مثل مينكين، يمثل أسلوبا في حد ذاته – عرضا مدهشا، وتمردا متواصلا بلا نهاية: "لديه قدرة كبيرة ونادرة على المقولات المستفزة، ويمكنه أن يضيف لمسة من الجدل إلى أكثر المقولات تفاهة، فهو دوما في حالة ترقب، وفي حالة تحدٍّ. وحتى إذا كان مضمون ما يقوله رائجا إلا أن أسلوبه دوما يكون خاصا به. فقد يكون اللحن قديما ولكن الكلمات جديدة".

ولم يكن مينكين في الأساس ناقدا وذلك بالرغم من أنه كتب كثيرا في النقد بين عام ١٩١٠ وعام ١٩٢٠، فكما تبين السطور المبهرة التي كتبها عن شو كان مينكين يكتب عن الكتب بنفس اللمحات الكاسحة التي كتب بها في أمور السياسة والأخلاق والسلوكيات العامة. إن الصورة التي صور عليها شو، وهو أكثر الكتاب فكرا وثقافة، هي ببساطة شديدة تعبير عن نمط شو في الكتابة المتناقضة في ظاهرها: بنفس أسلوب شو في تقطيع أوصال كل من جرؤ على التأثير عليه هو نفسه. ويكمن أسلوب مينكين في إيقاع كتاباته، حيث يكرر نفسه ويعزف فكرته على تنويعات لا نهائية، ولكنه لا يكون مملا أبدا. فباعتباره كاتبا ساخرا يستمتع بالتباهي والخيلاء، ويعشق الحماقة والغباء بدرجة بالغة. ولا يمكن لأحد القول بأنه "عادل" عند تناوله موضوعا ما، وبالتالي نجحت شخصيات مثل وليم جينينجز برايان وأنثوني كومستوك

وهنري كابوت لودج في تقديم مادة لسخريته اللاذعة، فبخلاف غيرهم من مجرد كونهم كتابا سيئين، كان هؤلاء الرجال نموذجا عالميا في حد ذاتهم، حيث جمعوا بدون قصد بين المواقف المسبقة والادعاء إلى درجة لا حد لها بما يعكس حالة المجتمع في ذلك الوقت.

وعلى الرغم من اتجاهه إلى النقد الاجتماعي الساخر، مارس مينكين عمله كناقد، حيث تبنى القضايا التي بدأها كل من هاولز ونوريس في حملتهما المناصرة للواقعية بدعمهما المتواصل لأعمال دريزر وكونراد. كما شارك صديقه هونيكير في ذوقه المنفتح على العالم واستمتع بالسخرية من الثقافة الأمريكية الإقليمية. كان يعمل محررا ومستشارا رئيسيا لدار النشر "كنوف" *Knopf*، إحدى دور النشر العديدة الجديدة التي بدأت بنشر أعمال جديدة وجريئة للكتاب الأوروبيين جنبا إلى جنب الكتاب الأمريكيين من الشباب غير التقليديين. وقد كتب إدموند ويلسون فيما بعد قائلا: "إن إصدار كتاب مينكين *Book of Prefaces* عام ١٩١٧، بما تضمنه من مقالته المتميزة عن دريزر وهجومه على 'التزمت كقوة أدبية'، كان حدثا رئيسيا بالنسبة للأدب الأمريكي". وفيما بعد، في عام ١٩٥٠ أشاد ويلسون بمعركة مينكين القديمة ضد "الثقافة الأكاديمية الرفيعة التي قامت بدور كبير في تراجع الكتابات الأمريكية الأصيلة عن الظهور منذ سنة ١٨٨٠ وما بعدها"، وأضاف قائلا "لقد كان بلا شك هو أكبر صحفي أدبي منذ (إدجار آلان) بو".

إلا أن مقالة مينكين عن دريزر تركز على الكشف عن أخطاء دريزر مثل أسلوبه في الكتابة، أكثر من إبراز مزاياه ككاتب، حيث يقدم قائمة صغيرة بأخطاء دريزر مرفقة بملحوظة أنه "على كل قارئ... الاعتزاز بالنماذج البشرية المدهشة". أما أسوأ روايات دريزر وهي رواية "العبقري" *The Genius* فتدفعه إلى القول بالآتي: "إن بها مقاطع ركيكة وغير ملائمة

ومستفزة إلى درجة يصعب تصديقها، ولا يوجد ما هو أسوأ من ذلك حتى في الكتابات الصحفية". كما أن بنية الكتاب على نفس الدرجة من السوء: "إنها غير متسقة مثل سحابة دخان، وتركيبتها الداخلية مبهمة... فالكتاب مثل شيء مفكك ومترنح ومتعثر، ثقيل الخطو، صعب الحركة، متمايل ومذبذب، يتوقف ثم ينحرف جانبا مرتعشا على حافة الانهيار". إلا أنه لا يمكن تجاهل درايزر تماما، ونظرا لكون مينكين كاتبا صاحب أسلوب متميز فهو قادر على التمييز بين أسلوب الكتابة وعظمة المكانة. فيحتفظ بتوازنه عندما ينتقد رؤية دريزر للكون دون الخلط بين الفلسفة والخيال.

وجنبا إلى جنب بروكس وويلسون كان مينكين من آخر رجال الأدب المخلصين، حيث ينقلنا إلى عالم كان فيه من رجال الصحافة من هم أكثر ثقافة أدبية من معظم الأكاديميين، وكانوا قادرين على الكتابة بقدر أكبر من الذكاء فيما يتعلق بالأدب الأمريكي واللغة الأمريكية. كان شغوفا بمشاكسة الأساتذة وخاصة الأخلاقيين الصارمين مثل الإنسانيين الجدد. وفي مقالة عنوانها "نقد نقد النقد" (*Criticism of Criticism of Criticism*) أثنى على سبينجارن لقيامه بتدمير كل الأساليب الأكاديمية المعروفة بما تقوم به من تصنيف المؤلفين، وخاصة المشاغبين والمجددين منهم. وقد هاجم غالبية النقاد بسبب "عجزهم المزمن عن فهم كل ما هو شخصي وأصيل وبالتالي كل ما هو قوي وله معنى في الأدب الجديد في البلاد"، وأضاف أن "النقد لم يعد يختلف عن كونه فرعا من فروع علم المواعظ الأخلاقية، نظرا للطريقة التي يمارس بها بأقلام كل هؤلاء الرجال المتعلمين والمجتهدين الذين هم في نفس الوقت في جوهرهم جاهلون ويفتقدون إلى سعة الخيال". فإذا كان الكاتب يمثل "ما يطلق عليه 'مفكر صحيح'، أي إذا كان يتفرغ للدعوة إلى التفاهات العابرة بلغة طنانة، عندها يتم اعتباره جديرا بالاحترام".

ومقتربا من فكرته الرئيسية كتب مينكين قائلا: "نحن في الواقع أمة من الإنجيليين، فواحد من بين ثلاثة أمريكيين يتفرغ لتحسين أوضاع ورفع مستوى إخوانه المواطنين، وعادة ما يتم ذلك بالقوة، إن مرضنا القومي هو ذلك الوهم التبشيري". ولم يستطع مينكين بالطبع مقاومة ميله للمبالغة، فمن قمة منبره ومندمجا في سيل حديثه المندفع، إذا به يمثل نموذج الأسلوب الإنجيلي الذي يستمتع بالسخرية منه. كما أنه رغم كراهيته للنزعة الأخلاقية إلا أنه لا يستطيع تقبل وجود توجه جمالي صرف: "إن الجمال كما نعرفه في هذا العالم ليس على الإطلاق خيالا في الفراغ كما يتصوره الدكتور سبينجارن. فالجمال له دلالاته الاجتماعية والسياسية بل والأخلاقية... إن إنكار الأحكام الأخلاقية هو في حد ذاته حكم أخلاقي".

إننا نتذكر مينكين باعتباره كاتبا ترفيهيا أكثر منه ناقدا، فقد كان يملك روحا فكاهية عند تعامله مع الكتب وفي تناوله لكل كتاباته، إلا أن ذهنه لم يكن بسيطا أبدا أو ساعيا للإثارة. إن مضمون يومياته التي كتبها في الفترة ما بعد عام ١٩٣٠ كانت تحمل قدرا مهينا من العنصرية ومعاداة السامية، ولكنها كانت متناقضة مع سلوكه تجاه السود واليهود، بما في ذلك دعمه وتبنيه الشديد لشباب الكتاب السود. إن قضايا مرحلة الكساد الاقتصادي جعلته يبدو عديم المسئولية وغريب الأطوار، فتحول برشاقة إلى كتابة السيرة الذاتية مثلما فعل ويلسون في سنواته الأخيرة. وباعتباره ناقدا لم يعد له دور ليلعبه في عصر إليوت، حيث فقدت مصطلحات مثل "الجمال" و"الأمانة" معناها، وأصبح الأدب الحديث يشير إلى هيمنجواي وجويس وبروست بدلا من إبسن وشو وويلز. لقد انتهى عصر الصراع ضد الفكر الفيكتوري، وكانت معركة الحداثة قد بدأت بالفعل.

ومع تفتح الأمريكيين على العالم، فقد مينكين موضوع كتاباته، وظهر بعض من قلدوه ولكنه لم يترك أتباعا، فقد جاء أتباعه في جيل الصحفيين

اليمينيين في عقد الثمانينيات ممن التفوا حوله منبهرين بكتاباته. لعل أقـربهم هي أعمال دوايت ماكدونالد المتعددة المجالات، حيث كان هو الآخـر ناقـدا حادا للغة، ويكتب في قضايا جدلية بأسلوب ذكي فكه وقاطع، فكان محـررا جريئا وكاتبا سياسيا وساخرا قاسيا ومسليا في تناولـه للادعـاء والتبـاهي الثقافي. ولكنه كان أكثر ثقافـة، ناقمـا علـى أنـصاف المثقفـين وناقـدا للأيديولوجيا، ويستخدم في ذلك أسلوبا نشأ مع جيل الثلاثينيات. وكان يبـدو أحيانا مثل مينكين على درجة من البلادة والافتقاد إلى العمق الفكـري، فقـد كان قادرا على تبسيط ما يود قوله من أجل إحداث تأثير قوي. إلا أنه لم يكن يتمتع بما لدي مينكين من اهتمام واسع بما تتضمنه الحياة الأمريكيـة مـن متشردين ومغفلين.

لقد كره النقاد الجدد مينكين بسبب سخريته من ثقافة الجنوب ورفـضه أن يتناول الأدب أسلوبهم الجاد باعتباره مجالا خاصـا ومعقـدا للخطـاب الجمالي. إلا أن أعمال مينكين النقدية هي التي أثارتهم ودفعتهم إلى تحديـد آرائهم الاجتماعية في مانفستو أي إعلان الشباب الذي نشروه عـام ١٩٣٠ بعنوان "سألتزم بموقفي" (*I'll Take My Stand*). إن المثقفين الراديكاليين في الثلاثينيات، والذين لم يعرفوا بروح الفكاهة، لم يتخذوا من مينكـين مثـالا يحتذى بل قلدوا كلا من بروكس وبورن والراديكاليين الثقافيين ممن كـانوا يكتبون في مجلة ***The Masses*** . (وقد كتب ماكدونالد هجوما ربما يكون هو الأكثر حدة على بروكس لارتداده عن معسكر أصحاب الثقافة الرفيعة) أمـا النقاد الأصغر سنا فكانوا على نفس القدر من التنظير، وبعيدين عن كتابـات "الصفحة الأولى" الساخرة في عالم الصحافة اليومية، على نفس درجة بعـد الأساتذة الأكاديميين. إن أعمال إدموند ويلسون ومالكولم كولي كانت بمثابـة الجسر العابر للفجوة بين عالم مينكين في العقدين الثاني والثالث من القـرن العشرين من ناحية وثلاثينيات القرن راديكالية الطابع من ناحية أخرى.

الناقد باعتباره من رجال الأدب: إدموند ويلسون ومالكولم كولي

على مدار حياته العملية التي امتدت عبر خمسة عقود، أصبح ويلسون يمثل منظومة المثقف الأدبي في أمريكا في القرن العشرين. فقد بلغ أشده في العشرينيات من القرن، وكان صديقا ومعاصرا للكاتب ف. سكوت فتزجيرالد – فكان على حد قول فتزجيرالد "ضميري الأدبي". كان يكسب عيشه من عمله كمحرر للكتب وصحفي أدبي، فبدأ بالكتابة في مجلة *Vanity Fair* ثم انتقل إلى *The New Republic* وانتهاء بمجلة *The New Yorker*. وقد كانت أعمال ويلسون تضرب بجذورها في النقد التاريخي المنتمي إلى حقبة أسبق، ففي كتاب *Axel's Castle* الصادر عام ١٩٣١ كتب الآتي: "إن النقد القديم الذي يرجع إلى القرن التاسع عشر بأقلام راسكين ورينان وتاين وسانت- بوف كان أقرب إلى التاريخ والكتابة الروائية، كما كان وسيلة للتعبير عن كل الأفكار الدائرة حول الغرض من الحياة الإنسانية ومصيرها بصورة عامة". وقد وجد في النقد المعاصر قدرا مبالغا فيه من "الاهتمام العلمي المتباعد، أو الاهتمام الجمالي المتباعد، والذي يبدو في كلا الحالتين أنه لم يؤد إلى أي مكان"، ويبدو أنه كان يقصد بذلك أنه لم يؤد إلى أي مكان خارج مجال النص ذاته. إلا أن تقدم ويلسون على بروكس ومينكين يرجع بالضبط إلى قدرته على الاقتراب أكثر من الكتب والكتاب، دون أن يتباعد عن الإطار الثقافي والاجتماعي الأشمل. فقد كان قادرا باستخدام كلمات أقل وأكثر وضوحا على التعبير عن كيفية بناء كتاب ما، وكان قادرا كذلك على مقارنته بدون صعوبة بكتب أخرى شبيهة، بل وأمور أخرى لا تدخل في عداد الكتب. وهكذا كان يمارس "النقد الجديد" دون أن يدرك ذلك.

وبمقاييسنا اليوم يبدو أن كلا من بروكس ومينكين يتتبع برنامجه وأجندته الخاصة أثناء الكتابة عن الأدب. إن شخصيتيهما النقدية قوية للغاية،

وكتاباتهما النثرية لا تلين، ونصائحهما الموجهة للثقافة ملحة جدا. إن كتاب لويس مامفورد الصادر عام ١٩٢٦ عن التراث الأدبي الأمريكي (*The Golden Day*) يوضح كيف أن منهج بروكس التشخيصي يمكن أن يقود الناقد المتمكن إلى متاهة. فعلى الرغم من أن مامفورد يبشر بمجيء المنهج الذي صاغه ماثيسين فيما بعد في كتابه (*The American Renaissance*)، إلا أنه يصور الشخصيات الشهيرة بإيجاز شديد وعن بعد قبل أن يهوي بهم على رأس كتاب العصر الذهبي. وعندما تناول فن العمارة في *The Brown Decades* الصادر عام ١٩٣١ تحررت مشاعره تجاه منظر المدينة ومهندسيها – من أمثال أولمستيد وروبلينجز وسوليفان ورايت – فتحرر من جدل بروكس المجرد ضد فترة ما بعد الحرب الأهلية، والذي افتقد تماما إلى الطاقة التي حفلت بها تلك الفترة.

وأثناء عرضه كتاب بروكس عن هنري جيمس في عام ١٩٢٥ اعترض ويلسون قائلا: "إن السيد بروكس جعل هنري جيمس الفنان في موقع ثانوي تماما بالنسبة لهنري جيمس الرمز الاجتماعي، وكانت النتيجة هي أنه بدلا من الأخذ في الاعتبار تميز أعمال جيمس الأدبية في مجملها، تعرضت لعملية تجزئة وتشويه بما يتماشى مع أفكار بروكس". وفي إصراره على الاحتجاج على "الفقر الروحي لأمريكا وعدم تشجيعنا للفنان المبدع" عجز بروكس "عن رؤية كاتب كبير المقام باعتباره داعية اجتماعيا ملهما". وفي عرض آخر عبر ويلسون عن دهشته لقدرة بروكس على "التطور ليصبح أحد الكتاب الأمريكيين من الدرجة الأولى في زمانه" دون أن يتمكن من تقدير "الكتاب الآخرين سوى كمادة لدراسة التاريخ الثقافي". فبالنسبة لويلسون مثله مثل النقاد الجدد كانت فكرة وجود نوع من الاستقلال الجمالي فكرة جوهرية حتى بالنسبة للمؤرخ الثقافي. إن تناول بروكس لجيمس يقدم دليلا على "فشل الناقد في الاندماج تماما مع موضوع كتاباته".

ولعله من الجدير بالاهتمام أن كتاب *Axel's Castle*، وهو الكتاب النقدي الوحيد من مؤلفات ويلسون التي تبدو عتيقة في يومنا هذا، هو نفسه الكتاب الوحيد لصاحبه الذي يدور حول فكرة أساسية وهي أصول الحداثة في الحركة الرمزية الفرنسية. إضافة إلى ذلك كان ويلسون قد تحول إلى الراديكالية في أثناء تأليفه هذا الكتاب، مما اضطره آخر الأمر إلى شجب الآراء الجمالية التي كان قد تعامل معها بقدر أكبر من التعاطف مسبقا. وهو أمر يضفي على بعض الفصول التي تتناول أفرادا – مثل فاليري وبروست على سبيل المثال– لمسة فصامية. (فإلى جانب تحوله السياسي، كان ويلسون يتعافى من انهيار عصبي أثناء تأليف كتابه هذا، ومن هنا نجد أن النص يعكس قدرا من التوتر غير المحلول في شخصيته) وبالإضافة إلى ذلك فإن ويلسون لم يكن يتمتع بميل إلى الشعر والذي كان قد بدأ في اعتباره "تكنيكا في مرحلة الاحتضار". وبالرغم من أن ويلسون لم يكن أبدا ملتزما بالولاء للحداثة – حيث نجد أن الفصل الذي يتناول فيه جيرترود ستاين مكتوب بشيء من عدم الاهتمام الحقيقي– إلا أن اهتمامه ببروست وجويس، وهما كاتبان يشبعان اهتماماته الاجتماعية، كان أقوى بمراحل عن انفعاله بييتس أو فاليري. فبدافع من حيويته الجدلية نجده يحاسب فاليري على غموضه وعلى هجومه الشديد على أناتول فرانس، وعلى إهماله القارئ العادى، معبرا عن ميله الخاص إلى الوضوح الفرنسي الكلاسيكي.

ومثله مثل نقاد القرن التاسع عشر الذين يمتدحهم في كتابه، نجد ويلسون نفسه يكتب نقدا قريبا إلى التاريخ وسيرة الحياة. إلا أن أسلوبه السردي الواضح المعالم، وهي خاصية تميز الناقد الجماهيري العام والصحفي الأدبي، هو أسلوب محكوم بقدرته الدقيقة على الحكم الأدبي. فقد كان يتمتع بحس يتناول فيه الأدب باعتباره أدبا، وهو ما لم يكن ينطبق على بروكس، وهو حس كان بالنسبة لإليوت كفيلا باستبعاد كل الاعتبارات النقدية

الأخرى. كما كان ويلسون قارئا بارعا، وبوصفه ناقدا يقوم بتقييم الأعمال الأدبية، فإن ذوقه الأدبي هو الأقرب إلينا اليوم من الأحكام التي ساقها أي من معاصريه، باستثناء ف. ر. ليفيز. ولكنه كان أكثر دقة والتزاما في قراءته عن ليفيز، الذي تمثلت قوته في الاختيار والاستبعاد وصياغة القواعد الأدبية، لا فيما يتعلق بالفضول واتساع الأفق والحماس. كما أن ويلسون كان يهدف في أعماله الطويلة إلى إحداث تأثير واسع وصياغة رؤى اجتماعية هي الأقرب إلى أسلوب نقاد القرن التاسع عشر.

ففي مقالته الافتتاحية في كتاب ***The Bit Between My Teeth*** الصادر عام ١٩٦٥ يصف ويلسون درجة افتتانه وهو في الخامسة عشرة من عمره بكتاب تاين عن تاريخ الأدب الإنجليزي ***History of English Literature***، وانبهاره فوق كل شيء بأسلوب تاين الدرامي: "كان قد خلق الخالقين أنفسهم كشخصيات في دراما شاملة للتاريخ الثقافي والاجتماعي، وبالنسبة لي فإن الكتابة عن الأدب كانت تعني دوما صياغة السرد والدراما جنبا إلى جنب مناقشة القيم المقارنة". ويضيف ويلسون قائلا "كان لدي أيضا اهتمام بسير حياة الكتاب" ولكن عنوان كتابه يشير كذلك إلى كل كاتب على حدة وإلى الكتاب الذي يتناوله دون أن يتمكن من هضمه أو نبذه تماما. وعلى الرغم من أن عقلانيته قلما اقتربت من عقلانية ويلسون، إلا أن إليوت كان كاتبا لم يكن ويلسون يستطيع تنحيته جانبا، ومن هنا نجد أن الفصل الذي يدور حول إليوت في كتاب ***Axel's Castle*** يكشف عن توازن بين التاريخ الثقافي ونوعية الأحكام الأدبية الخاصة بويلسون. (فعلى سبيل المثال يقول: "إنني أمل قليلا من الاستماع إلى إليوت، ففي بداية الأربعينيات من عمره يقدم نفسه بوصفه 'نسرا عجوزا' مستنكرا أن يفرض عليه بذل الجهد ليفتح جناحيه")

وفي مقالة عن الناقد الذي لا وجود له ***The Critic Who Does Not Exist***، وهو أقرب إلى إعلان مكتوب عام ١٩٢٨، يستعرض ويلسون الساحة النقدية

في أسلوب لاذع يذكرنا بخطبة جيمس عام ١٨٩١ قائلا: "إنه لمن المدهش أن نلاحظ، في أمريكا وبالرغم من طوفان الصحافة الأدبية، أن الجو الأدبي العام لا يؤدي إلى نفس القدر من النقد". فما يلاحظه هو وجود مدارس نقدية منفصلة تستخدم مناهج مختلفة وتجمع التابعين لها دون أن تتبادل الحوار فيما بينها. (ويستشهد بمدرسة مينكين ومدرسة إليوت كمثالين على ذلك). إن مقالة ويلسون هي أقرب إلى وصفة يقدمها للناقد من أمثاله: كاتب يمارس النقد للنقد، والذي يمكنه أن يكتب عن الماضي باستخدام مفاهيم الحاضر بناء على علم ودراية، وأن يكون كاتبا متمكنا في عرض الكتب بحرفية "بوسعه أن يتعامل بخبرة كبيرة مع الأفكار والفن، لا أن يخبرنا فقط عما إذا كان قد انبهر بكتاب ما أو ألقاه من النافذة". إلا أنه وللأسف الشديد قد اكتشف أنه على الرغم من أن الكثيرين يكتبون النقد بأيديهم اليسرى "فلا يوجد أحد متفرغ تماما كناقد أدبي – أي أن يكون ناقدا أدبيا من الدرجة الأولى فحسب".

وكان من المفترض أن يكون ويلسون نفسه نموذجا مثاليا لذلك– وبشكل ما هذا هو نموذج الناقد الذي صار إليه. إلا أنه في عام ١٩٢٨ عندما كانت طموحاته الأدبية واسعة المجال، كان ذلك أمرا صعبا عليه. وفي العام التالي عندما كان على وشك إصدار روايته الأولى (***I Thought of Daisy***) والتي تصور الحياة في قرية بوهيمية وصديقته إدنا سانت– فينسنت ميليي، أعاد ويلسون قراءة رواية ***The Great Gatsby*** "وحينها فكرت مكتئبا بأن كتابة سكوت فتزجيرالد وحسه الدرامي أفضل مني. ليتني استطعت أن أضفي على روايتي الحيوية والإثارة والدقة التكنيكية التي يملكها!" (***Letters on Literature and Politics, p.173***). وعلى الرغم من أنه يحاول تهدئة نفسه قائلا إن "الكتابة مثل كل شيء آخر هي جزئيا مسألة خبرة" – كما لو أن التكنيك منفصل عن الموهبة– فإن الناقد المخلص الكامن داخله والمتمسك بالمقاييس الرفيعة جعله يدرك أنه ليس روائيا. ومع ذلك فإن

مذكراته التي تعود إلى الثلاثينيات حافلة بمواد قام بتجميعها لروايته الثانية *Memoirs of Hecate County*، والتي وصفها لاحقا بأنها "كتابي المفضل من بين مؤلفاتي – ولم أفهم قط السبب الذي جعل المهتمين بأعمالي لا يلتفتون إليه".

إن النقاد ذوي التوجه الاجتماعي عادة ما يشعرون بميل لكتابة الروايات، مثلما كان يميل حينذاك النقاد ونقاد اللغة تحديدا إلى كتابة الشعر كنشاط جانبي. كان طموح ليونيل تريلينج هو كتابة روايات عظيمة، إلا أنه لم يكتب أي أعمال روائية بعدما احتل مكانته كناقد في عام ١٩٥٠ في أعقاب إصدار *The Liberal Imagination*. وفي مذكراته عام ١٩٤٨ اشتكى من أنه قد دفع مقابل حياة الأستاذية "لا من علمي بل من موهبتي... حيث انتزع من أعمالي ما يجب أن يظل فيها". وحدث أحيانا أن حسد غيره من الكتاب "الأقل تحملا للمسئولية" والأكثر تمردا مثل هيمنجواي وكيرواك، لما تمتعوا به من عدم الاتزان والقيود واللباقة، بل وانجذابهم الرومانسي المنطلق نحو المغامرة والإجرام والانحراف. فبينما كان شابا قبلها بخمسة عشر عاما، كان قد قال متباكيا: "كم أنا أبتعد وازداد ابتعادا عن أن أصبح كاتبا – وكم أنا أقل ثم أقل امتلاكا للمادة والعقل والإرادة. لم يبق لي سوى القليل – القليل جدا– من العمر وستضيع الفرصة الأخيرة". أما عمله النقدي، طبقا لما ذكره علانية في عام ١٩٧١، فكان قد بدأ كأمر "ثانوي، فكرة لاحقة: فلم يكن رسالة بل مهنة".

وقد كان جورج أورويل روائيا فاشلا إلى أن عاد إلى الكتابة الروائية بتأليف الحكايات السياسية الأقرب إلى مقالاته النقدية عن رواياته الأولى. ومن ناحية أخرى فإن كلا من إليوت وباوند ورانسوم وتيت وبلاكمور ووينترز ووارين وإمبسون كانوا يكتبون عن الشعر باعتبارهم يمارسون الشعر. إن النوع الأول من النقاد هو ذلك الذي يكشف عن قرب منتقى لا إلى

فن الرواية فحسب بل إلى القضايا الاجتماعية والسياسية التي عادة ما تثري الرواية. أما النوع الآخر فهو الذي ينجذب إلى قضايا الشكل والبنية والتي تركز على الأدب في حد ذاته بعيدا عن منظومته الاجتماعية.

إن الاهتمام بالتكنيك والمنهج هو من الأفكار الرئيسية في عقلية القرن العشرين، بداية من العلوم ما بعد نيوتن، والعلوم الاجتماعية ما بعد ويبير، وانتهاء بالفلسفة التحليلية والفن الحداثي الذي يبحث بشغف في الأشكال التي ورثها عمن سبق. إن النقد المتقدم الذي جاء كرد فعل قوي للفن الحديث أصبح أحيانا انعكاسا خطابيا لوعيه الذاتي وقلقه أو ثرائه التكنيكي. فباقتراب القرن العشرين من منتصفه حاول بعض النقاد تطبيق نفس المنهج الشكلي الذي كان سائدا في نقد الشعر الجديد على الفن الروائي. وقد وجدوا بشائره في رسائل فلوبير وكلمات التصدير التي كتبها هنري جيمس لطبعات لاحقة من كتبه، والتي جمعها ر. ب. بلاكمور في كتابه المؤثر الصادر عام ١٩٣٤، وكذلك لدي الشكليين الروس ومجموعة شيكاغو من الأرسطيين. ومن وجهة نظر حداثية كان المثال المعروف هو مقالة مارك شورر عن التكنيك باعتباره اكتشافا *Technique as Discovery*، وهي مقالة ظهرت عام ١٩٤٨ في مجلة *Hudson Review*. إلا أنه كانت هنالك مقالة من وجهة نظر تاريخية بقلم فيليب راف عن الرواية ونقد الرواية ***Fiction and the Criticism of Fiction*** والتي عبرت عن الانقسام الماركسي في دائرة كتاب مجلة ***Partisan Review***.

وقد أكد شورر على أنه على العكس من الكتاب الطبيعيانيين الذين كانوا يتحركون بلا هدف في إطار الأشكال الروائية التي ورثوها عمن سبقهم، فإن كتاب العصر الحديث مثل جويس وفوكنر ولورنس وهيمجواي في كتاباتهم المبكرة كانوا يمثلون أساليبهم في الكتابة: فالكتب كالتي ألفوها هي "أعمال فنية مكتملة وبارعة لا لإمكانية قياسها باستخدام مفهوم خارجي

كلاسيكي جديد، وإنما لأن أشكالها مساوية بالضبط لموضوعاتهم في الكتابة، ولأن تقييم موضوعاتهم يكمن في أساليبهم في الكتابة". (وكان شورر قد انتهى للتو من دراسته حول بليك، وهي دراسة تاريخية، وربما كان بوسع شورر أن يكون أكثر تشككا بشأن ذلك التناسق المريع وذلك "التعشيق" الذي استهجنه بليك في شعر وردزورث) ومن ناحيته دعا راف لتبني حس أقل تماسكا وأكثر تفتحا وأقرب إلى حس باختين بالنسبة لفن الرواية، مؤكدا على أن الالتزام بالشكل عادة ما يكون أقل أهمية من تفاعل العمل مع العالم على اتساعه. كما أشار إلى أن الكتاب الأسلوبيين الأقل قيمة وإبهارا مثل دريزر وتولستوي ودوستويفسكي يظلون من كبار الكتاب لأن تأثيرهم "لا يتحقق محليا وعلى المدى القصير، بل يتم على المدى البعيد عبر التراكم والتقدم".

وقد احتل النقاد الجدد بشكل عام موقعهم في معسكر شورر، بينما مال النقاد ذوو التوجه الاجتماعي ناحية راف. وفي الحالات النادرة التي كتب فيها النقاد الجدد نقدا للفن الروائي، فإنهم كانوا ينجذبون إلى أنساق الصور الاستعارية والأساطير والرمز، في حين جعل خصومهم من الفن الروائي وسيلة للكتابة في التاريخ الثقافي والاجتماعي. وقد تحولت أعمال بعض الكتاب إلى ساحات للمعركة، حيث قام ليفيز – الذي نشر سلسلة متواصلة من المقالات في مجلة *Scrutiny* عن الرواية كقصيدة درامية– باستبعاد كل روايات ديكنز من التراث العظيم عدا رواية واحدة. ويذكرنا ليفيز بما قام به هنري جيمس من انتقاص لقدر تولستوي ودوستويفسكي، حيث أعرب ليفيز عن أن معظم أعمال ديكنز تزدحم بمظاهر "الحياة غير المهمة"، وعندما تراجع ليفيز فيما بعد عن حكمه، أو عندما تحول بلاكمور من الاهتمام بالتحليل العميق للشعر إلى الرواية الأوروبية الحديثة، وخاصة روايات دوستويفسكي، كانت تلك نقطة تحول مهمة من النقد الشكلي إلى الرؤية الاجتماعية. وقبل أن يغير ليفيز رأيه بفترة طويلة (ودون اعترافه بتغيير

رأيه) كتب كل من ويلسون وأورويل وتريلينج مقالات مهمة عن ديكنز، مشيدين به كناقد اجتماعي، وفي حالة ويلسون وتريلينج أشادوا به باعتباره كاتبا حداثيا حققت رواياته اللاحقة المهملة بما فيها من كآبة، عمقا وكثافة من خلال نظامها الرمزي العميق.

وهكذا احتل ديكنز مساحة التقاء بين النقد التاريخي الذي يركز على الصراع الاجتماعي في إنجلترا في العصر الفيكتوري، وبين شعرية حداثية تركز على الابتعاد الراديكالي عن الواقعية الصارمة. وفي نفس تلك الفترة تقريبا جاءت دراسة إيريك أويرباخ المهمة حول نشأة التصوير الواقعي في كتابه عن المحاكاة الأدبية ***Mimesis*** الصادر عام ١٩٤٦، والتي جمع فيها بين تاريخ اللغة والتراث الأوروبي (***Geistesgeschichte***). وهي دراسة أثبتت أن الأسلوب نفسه يتشكل تبعا للظروف الاجتماعية والتاريخية. وتماما مثلما أكد مونتان أن كل فرد يحمل الشكل الكامل للوضع الإنساني، فإن أويرباخ بين كيف أن تفاصيل التركيبات اللغوية والوصف والحوار يمكن أن تخضع للفهم على أساس تاريخي، حيث إن كتاب كل مرحلة يشكلون الواقع في صياغات لغوية مختلفة.

إن نداء التاريخ هو الذي منع إدموند ويلسون من أن يصبح أحد ممثلي الحداثة بما توحي به بعض أجزاء كتابه ***Axel's Castle*** أو أن يكون ناقدا أدبيا من دعاة مانفستو ١٩٢٨. فبفضل مجيء فترة الكساد الاقتصادي بحلول عام ١٩٣١ – عندما أصدر فريدريك لويس آلان كتاب ***Only Yesterday*** وانتهى ويلسون من كتابه ***Axel's Castle*** وكتب فتزجيرالد ***Babylon Revisited***– كانت العشرينيات قد اتخذت بالفعل صورة عالم مختلف، وزمان بعيد يعجز الخيال عن تصوره. وقد جذبت فترة الكساد العديد من الكتاب ومنهم ويلسون إلى عالم أكثر اتساعا يتجاوز حدود الفنون، كما شهدت تلك

المرحلة عودة الكثيرين من الأمريكيين إلى بلادهم، والتفت انتباههم لأول مرة إلى ما يحدث في قلب الأراضي الأمريكية، كما جعلت الصحافة والسياسة أكثر إلحاحا من علم الجمال، وأصبح أسلوب مينكين في السخرية الناقدة وعمق الرؤية في العشرينيات باهتا وهشا بالمقارنة.

بل حتى قبل الانهيار الكبير، كان ويلسون في كتاباته في بداية عام ١٩٢٩ قد امتدح صديقه دوس باسوس – وهو من أوائل معاصريه الذين تحولوا إلى الاتجاه الراديكالي– لاهتمامه بالواقع الاجتماعي الأكثر اتساعا، لا على ركنه الصغير في مجال تخصصه. وقد قارن ويلسون بين هذا التوجه لدي دوس باسوس وبين غيابه لدي كتاب آخرين من جيله، ليس ذلك فحسب، بل وقارنه بسخرية مينكين اللماحة اللاذعة. وعلى الرغم من عبقرية مينكين كناقد اجتماعي، فإن ويلسون اشتكى "إن تأثير مينكين على معجبيه يتمثل في جعلهم يغسلون أيديهم من القضايا الاجتماعية، فقد جاء مينكين بتقليعة الحديث عن الأمور السياسية كما لو كانت ملهاة إباحية". أما دوس باسوس "فيكاد يكون الآن هو الوحيد بين كتاب جيله في مواصلته التعامل بجدية مع النظام الاجتماعي"، إلا أنه يعود فيشكو من أن دوس باسوس يقدم صورة مصمتة للحياة في إطار النظام الرأسمالي، فشخصيات رواياته تعاني من التشوه بسبب الرأسمالية، وحياتهم مقيدة بصورة غير واقعية في إطارها: "فلا يمكن أبدا أن تكون قد وجدت بالفعل وتحت أية ظروف حياة إنسانية بهذا القدر من السوء، فمهما كان الخلل في عدالة توزيع الثروة فإن البشر يظلون قادرين على المتعة والمحبة والحماس – بل وقادرين على الاستقامة والشجاعة". ومن ناحية أخرى فإن ما يتبناه دوس باسوس من موقف "رافض للمجتمع الرأسمالي يبدو موحيا بكراهيته لكل ما يساهم في تكوين ذلك المجتمع".

إن تلك المقالة التي ترجع إلى عام ١٩٢٩ توضح أنـــه قبــل مرحلـــة الكساد الاقتصادي كانت اهتمامات ويلسون الاجتماعية قـــد أعدتـــه مـــسبقا لتفضيل ذلك التحول الراديكالي، إلا أنه يرى أيضا في دوس باسوس حـــدود تلك الراديكالية في تطبيقها على الأدب، فكما يكتشف لاحقا، يظل ويلـــسون منتميا دائما إلى العشرينيات، ومؤمنا دوما بأن الناس قادرين علـــى البهجـــة والمحبة والشجاعة – مهما كانت القوى العامة الأشمل التي تؤثر في حياتهم. ومع ذلك كانت الثلاثينيات نقطة تحول بالنسبة لويلسون، ففي قراءته لإعلان نال شهرة كبيرة وصدر بدون توقيع في عام ١٩٣١ بعنوان التمـــاس إلـــى التقدميين *An Appeal to Progressive* اكتشف ويلسون تغيرا ملحوظا لـــيس في الاقتصاد فحسب بل في النفسية القومية، حيث كان إيمان هوراشيو ألجير بالفرصة والتجارة قد توانى: "لقد تراجع التفاؤل الأمريكي، وضعفت الـــروح المعنوية الوطنية. ولا توجد دفعة من النشاط والإيمان ببداية جديدة: شـــعور رهيب باللامبالاة، ويمكن استشعار غياب الثقة وعدم الإقدام وقد تمكن منـــا تماما". وطالب الراديكاليين والتقدميين بأن "يأخذوا الشيوعية من بين أيـــدي الشيوعيين" على أن يأخذوها بجدية لأن شكلا ما من الاشتراكية يبـــدو هـــو الحل الوحيد. وبحلول عام ١٩٣٢ كان قد انضم إلى مجموعة من المثقفـــين الذين ناصروا وليم ز. فورستر كمرشح للرئاسة.

إن أيام ويلسون كمحرض ومنظم لم تدم طويلا، وكذلك كان حماســـه للاتحاد السوفيتي، فقد كان راديكاليا مستقلا حقا وعلاقته بالحركات والقضايا كانت ضعيفة. إلا أنه شهد تحولا باعتباره كاتبا – من حيـــث الموضـــوعات التي اختارها وطريقة تناوله لها- لا باعتباره ناشطا سياسيا. ولا يمكن القول بأن ذلك ينطبق على مالكولم كولي الذي جاء بعده كمحرر أدبي فـــي مجلـــة *The New Republic*، والذي عاش حياة الترحال خلال الثلاثينيات ثم أصبح ضحية للاضطهاد الموجه للشيوعيين أثناء تعيينه في وظيفة حكومية صغيرة

عام ١٩٤٢. ففي الثلاثينيات كان كولي ربما هو أكثر نقاد الأدب تأثيرا في أمريكا بفضل مقالاته الأسبوعية البارعة وجميلة الأسلوب المنشورة في *The New Republic*. وباستثناء ويلسون، لم يكن باستطاعة أي شخص أن يقول ما يقوله هو وبنفس القدر من رشاقة الكلمة وبتلك الدرجة من الإيجاز. كما كانت أحكامه الأدبية جيدة، واستطاع أن يحافظ على أعصاب هادئة حتى في أكثر الفترات توترا، وما زالت مجموعات مقالاته تمثل تاريخا أدبيا للعصر الذي ظهرت فيه.

إلا أنه بحلول النصف الثاني من الثلاثينيات، أصبح أيضا نشطا في اليسار الأدبي، يوقع على رسائل الالتماس والاحتجاج ويرأس المنظمات الكبرى ويتعلم كيفية الكشف عن قدر أقل من الحقيقة السياسية الكاملة في مقالاته الأسبوعية. وفي عدد من الرسائل شديدة اللهجة اتهمه ويلسون بأنه "يدعم الخط الستاليني القديم اللعين... على حساب مصلحة الأدب وبما يعوق المعايير النقدية بشكل عام"، بل اتهمه في مناسبة ما بأنه "يكتب عن الشخصيات بطريقة الاغتيال الستالينية الأكثر سوءا وبشاعة" *(Letters on Literature and Politics, pp.311, 358)*.

وقد قام كولي فيما بعد بمحاولات للتصالح مع "الإحساس بالذنب" تجاه تلك المرحلة التعيسة، وخاصة في كتاب *And I Worked at the Writer's Trade* الصادر عام ١٩٧٨. إن مذكراته التي تتناول الثلاثينيات والصادرة عام ١٩٨٠ بعنوان *The Dream of the Golden Mountain* تتوقف بنا عند منتصف العقد ولا يليها أي جزء مكمل كما وعدنا. وبخلاف تلك الفترة البائسة فإن حياة كولي العملية تبدو بلا شك مثل فصل مميز من فصول كتاب– وقد يقول البعض إنه الفصل الأخير– في قصة صعود وانهيار رجل من رجال الأدب في أمريكا. وبالرغم من إنتاجه الوفير على مدى سبعة قرون

تقريبا إلا أن مجمل أعماله كانت بمثابة صيغة أقل مغامرة من أعمال ويلسون. فإذا كان يمكن اعتبار ويلسون مثال الصحفي الأدبي والناقد العام، فإن كولي مثل العديد من النقاد الإنجليز لم يكن سوى صحفي، ولم يتمتع بما كان لدي ويلسون من اتساع أفق كمؤرخ فكري وكاتب لأدب الرحلات ودارس مثابر للثقافات واللغات والآداب الأخرى. إلا أن كولي كان هو الآخر ناقدا ثقافيا على قدر من الأهمية، ويظل كتابه الأول عن عودة المنفي ***Exile's Return***، الصادر عام ١٩٣٤ والذي تمت مراجعته عام ١٩٥١، هو أكثر الكتب تصويرا للجيل الضائع.

ويدين كتاب كولي بالكثير لكتاب ***Axel's Castle***، حيث يمتدحه ويقلده وينقده. ويلاحظ كولي التحول في توجهات ويلسون في منتصف الكتاب، إلا أن كتاب ***Exile's Return*** في حد ذاته كتاب مقسم وغامض – ما بين التذكر والاحتفاء وما بين التكسير والتدمير، وهو كتاب ينظر إلى كتاب الحداثة في العشرينيات من المنظور السياسي لفترة الثلاثينيات. وفي الوقت الذي يقوم فيه ويلسون بدور المفسر القروي على طريقة باوند، وبينما اعتبر كل ما يدور من حداثة عالميا ضمن مجال اهتمامه، فإن كولي يظل قريبا من موطنه محيطا نفسه بكتاب جيله من الأجانب. وبينما اتخذ ويلسون من كتاب الرمزية نموذجا، فإن كولي يتتبع تأثير أتباع مدرسة الدادية الفرنسية ممن تعرف عليهم أثناء سنوات إقامته في باريس.

وفي فصول كتابه عن جويس وبروست وإليوت، وبالرغم من نمو التزامه السياسي نجد أن ويلسون قد نجح في خلق توازن بين العرض المتعاطف والنقد السياسي. أما كولي فهو أكثر صرامة، وتدور الفكرة الرئيسية لديه على الجنون الذي يدمر الذات، وغياب المسئولية الاجتماعية لدي الكتاب البوهيميين في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين. وعلى الرغم من وعيه بمخاطر مرحلة الانحطاط والاضمحلال وعيوب التوجه

الجمالي الصرف، إلا أنه كان مدركا للأساس الاجتماعي للحداثة. فكان يرى بروست على سبيل المثال كأنه "ربما يكون آخر كبار المؤرخين لحكايات الحب والمجتمع والذكاء والدبلوماسية والأدب والفن المنتمي إلى الثقافة الرأسمالية". وكان ويلسون قادرا على أن يكون مسليا عند حديثه عن ارتداده إلى الحداثة. فمنذ عام ١٩٢٥ كتب إلى كولي قائلا: "إنني أتأمل نفسي وأنا أقوم بالتجريب في مجال صحفي ومتفائل لدرجة أن معجبي إليوت لن يكلموني بعد الآن" (*Letters on Literature and Politics, p.127*). وعلى النقيض من ذلك نجد أن كولي مصمم على إدانة كتاب العشرينيات بسبب نزعتهم التشاؤمية والهروبية، وفرارهم من الحياة الحقيقية إلى "عقيدة الفن".

إن البوهيمية والدادية هما رمزا التمرد والهروب وصدمة البورجوازية بالنسبة لكولي. ويصل كتابه إلى ذروته بانتحار هارت كرين وهاري كروسبي – وهي نقطة النهاية القاسية التي تقود إليها تلك الحركات. بل وفي مراحل سابقة في باريس أيام فلوبير "سرعان ما عبرت عقيدة الفن عن نفسها كأسلوب حياة، في جوهره معاد للإنسانية". وفي مرحلة لاحقة "لم تعد مظاهر الدادية مؤثرة بالرغم من شدتها لأنها لم تكن موجهة ضد طبقة اجتماعية ولم تساند طبقة اجتماعية ما". وعلى الرغم من انتمائه إلى ذلك الجيل إلا أن كولي كان بطبيعته قادرا على البقاء والتحرك مع حركة عصره: كان قد تبنى التزمت الجديد والسمو الأخلاقي الذي جاءت به الماركسية في الثلاثينيات. فمن وجهة النظر الجديدة تلك كان لا يمكن النظر إلى عنف الدادية إلا باعتباره بلا جدوى ومدمرا للذات. ويصر كولي على الأخلاق الاجتماعية، وهي أخلاق تقوم على المسئولية لا على قيم الفنان الرومانسي الموجود. "الشاب الذي حاول أن يخلق حوله فراغا وجد في نهاية الأمر نفسه عاجزا عن الحفاظ عليه. وجد أن المبالغات الحقيقية لم تتمثل في قلعة أكسيل الوحيدة (في إشارة إلى رواية *Axel's Castle*) ولا في لوحة تاهيتي لجوجان، ولا في

ثقة فان جوخ المتطرفة في الشمس: بل كانت في حركة القصور الذاتي والفساد الأخلاقي وأوهام الاضطهاد والعظمة والخمر والمخدرات والانتحار".

هنالك عنصر درامي في مشاهدة كولي وهو يقوم بدور بولونيوس العاقل بالنسبة لهارت كرين الشبيه بهاملت الكثير الأخطاء، في محاولته إقناع الشاعر كما يخبرنا بأن يتناول "أدب النشوة" مقابل "أدب الخبرة كما فعل جوتة". ولكن هارت كرين اختار طريق الشاب ويرذر لا أسلوب الحكيم الألماني كبير السن. فبدلا من الأخذ بنصيحته هرب كرين برفقة زوجة كولي، بيجي، وهي أولى عشيقات كرين من النساء، والتي كانت معه على متن سفينة من المكسيك في عام ١٩٣٢ عندما ألقى بنفسه في عرض البحر. وفي تلك الأثناء أصبح كولي يمثل الضمير الأعلى للجيل الضائع.

وفي طبعة عام ١٩٣٤ تحديدا من كتاب ***Axel's Return*** يدعو الكتاب إلى تبني أسطورة المسئولية الاجتماعية التي تخص الثلاثينيات تحديدا، إلا أن ذلك يجب ألا يطغى على القيمة الخالدة للكتاب. إن غموض موقف كولي يمنح الكتاب ركيزة خاصة ودراما داخلية، كما أن وصفه للبوهيمية يمكن أن يطبق بدرجات متفاوتة على الثقافة المضادة في الستينيات. وهو ما أمكن للكتاب تحقيقه عن طريق سرده لمدى سهولة تحويل ذلك التمرد إلى مسألة تجارية لتصبح ثقافة استهلاكية هادفة إلى المتعة. حقا إن ما ذكره كولي عن الطريقة التي حلت بها "أخلاقيات الاستهلاك" محل "أخلاقيات الإنتاج" لاقت قبولا من قبل مؤرخي العشرينيات (مثل وليم ليختنبورج في كتاب ***The Perils of Prosperity***). كما أن النسق الذي صاغه كولي ببراعة عن المنفى والعودة هو أمر بديهي لكل محاولة لفهم التاريخ الثقافي لسنوات ما بين الحربين. بل إن دعوته إلى "أدب الخبرة" – وإصراره على الأساس الاجتماعي والشخصي للفن– يجب بصورة أكثر عمقا أن يحدد مدى فهم الناقد التاريخي للعلاقات بين الأدب والحياة، وبين الفن وجمهوره. إن نقادا

مثل كولي وويلسون ظلوا متمسكين بالرؤية الاجتماعية للفن على مدار حياتهم العملية.

لقد قضى ويلسون معظم العقد يتناول القضايا السياسية والاقتصادية بدلا من المسائل الأدبية، وبينما بدأ كولي عمله في ***The New Republic*** نجد أن ويلسون قد انطلق إلى الشارع ليكتب تقارير عن كيفية تعامل الأمريكيين مع فترة الكساد الاقتصادي، وتم جمع نتائج ذلك في ***The American Jitters*** الصادر عام ١٩٣٢، وهو الأفضل من بين العديد من الكتب القيمة في فن الريبورتاج في مرحلة الكساد الاقتصادي، بما في ذلك أعمال كتاب أكبر سنا مثل دريزر وشيروود أندرسون، ومن الكتاب الجدد مثل جون ستاينبك وإرسكين كالدويل وجيمس آجي. وفي عام ١٩٣٥ ارتحل ويلسون إلى روسيا ليقوم بدراسة عن تاريخ الماركسية والثورة، والتي أصبحت أكثر أعماله تميزا ***To the Finland Station***، الذي صدر عام ١٩٤٠. وبالرغم من صدوره في البداية مثل كل أعماله في صورة مقالات متفرقة، إلا أنه كان عملا متكاملا وسع مجال ويلسون النقدي إلى آفاق واسعة.

لم تكن الماركسية موضوعا مناسبا للتناول "الأدبي"، وبخلاف ماركس وإنجلز كان معظم أتباع الماركسية يكتبون عنها في شكل جدليات جامدة و"قوانين" تاريخية شبه علمية. ففي أعمال المؤمنين بالماركسية كانت صورة المفكرين الذين مهدوا للماركسية صورة مبهمة، وكانت حياة مؤسسي الماركسية أقرب إلى كتاب مغلق، فعلى الرغم من أن العديد منهم قضى حياته بأكملها في سبيل الأفكار الماركسية إلا أن الكتابات والأدبيات لم تعكس، وللغرابة الشديدة، الانفعال والحماس الأخلاقي تجاه التاريخ الثوري. فقد اهتم بعض المفكرين بقدرة ويلسون على التنظير إلا أنه لم يكن هذا هو هدفه، بل إنه سعى إلى تطبيق مناهج النقد على كتابات و"أفعال" التاريخ، مضيفا سردا حيا على ما قاله وفعله هؤلاء الراديكاليون.

إن كتاب ويلسون ***To the Finland Station*** هو أكثر كتبه التي كشفت عن موهبة روائية غابت عن كتاباته الروائية، ولكنها كانت حيوية بالنسبة لمقالاته النقدية بما فيها من استرجاع سلس لجوانب من قراءاته الواسعة. فقد كان ويلسون في حاجة إلى شخصيات وجدها خارج حياته هو، ولم يكن يتمتع بموهبة التأمل الذاتي بينما كان لديه حس كبير للتاريخ الاجتماعي الذي يعبر عن نفسه من خلال حياة الأفراد وخصوصية الأفكار. إن كتابه هو في جوهره عمل سردي يتضمن سلسلة من حياة الأفراد في زمانها ومكانها التاريخي، ويطبق أسلوب المشهد (على شاكلة الكاتبين ميشيليت وتاين) على تاريخ الأفكار وأثرها على العالم. ويلعب المؤرخون الأسبقون أدوارا بارزة في هذا الكتاب ربما كما لو كانوا يقومون بأدوار بدلا عن ويلسون نفسه. إن أحداثا مثل اكتشاف ميشيليت لفيكو ومثل صدمة تاين عند قمع الكوميونة تمثل أحداثا دراميا في هذا الكتاب، كما أن جهود تاين المتأخرة للتمكن من السياسة والاقتصاد تعكس التحول الذي طرأ على ويلسون نفسه.

ويظل ويلسون محتفظا بهويته كناقد في الأساس – يقوم بالقياس والاستيعاب والتبسيط والتقديم- مضفيا الحياة على مادته، وهو أمر لم يقم به سوى عدد معدود من تلاميذ الماركسية. وبالنسبة لمنتقدي ويلسون كانت تلك الخاصية نوعا من القصص: فقد كان ويلسون كاتبا جماهيريا وصحفيا، أي ناقدا "مبدئيا" مثلما كان في كتابه ***Axel's Castle***. إلا أن أسلوب ويلسون في اكتشاف العلاقات بين الأشياء عن طريق صياغة خيط الحكاية واستخدام مصادره إنما كان أسلوبا يستخدمه دائما في خدمة نزعته التأويلية القوية. فهي لا تمثل أبدا مجرد "قصة الفلسفة" أو "قصة الحضارة" الموجهة إلى القارئ العادى كما أنها ليست نوعا من سيرة الحياة الشائعة والتي تتجاهل كل الأسئلة الجوهرية. إن ويلسون كان في الواقع رائدا في تطبيق الأساليب والتقنيات الأدبية الجديدة على النصوص غير الأدبية، بما في ذلك منهج التحليل النفسي

وتحليل البلاغة والصور. فلم يكتف بدراسة الشعر الذي كتبه ماركس في شبابه، بحثا عن إشارات دالة على حياته العاطفية، بل قام في فصل لاحق من الكتاب ("كارل ماركس: شاعر السلع" ***Karl Marx: Poet of Commodities***) بتنحية الصور القوية والعنيفة التي استخدمها ماركس جانبا في سبيل "التغلغل إلى الهواجس الداخلية التي تقع في قلب رؤية ماركس للعالم". وفي نفس الفترة تقريبا كان كينيث بيرك يطبق أساليبه النقدية الخاصة به على كتاب هتلر ***Mein Kampf*** في مقالة عن "بلاغة معركة هتلر" (***The Rhetoric of Hitler's "Battle"***) عام ١٩٣٩.

إن تحول ويلسون إلى الماركسية لم يدم طويلا، حيث قامت محاكمات التطهير وتحالف هتلر وستالين بنزع القناع عن روسيا الستالينية أمام أعين الجميع باستثناء المخلصين تماما والمؤمنين بالماركسية إلى درجة العجز عن رؤية الواقع. وبحلول عام ١٩٤٠، وهو عام صدور هذا الكتاب، كان بوسع ويلسون أن يعلن أن "الماركسية في حالة خسوف نسبي، فقد انتهى عصر من تاريخها". أما الأمر الذي لم ينته بالنسبة لويلسون فهو وعيه التاريخي الحاد المرتكز على بعده الإنساني، والذي ازداد قوة مع فترة الكساد الاقتصادي ثم تعرفه على الفكر الماركسي. إن التوجه الماركسي في فترة الثلاثينيات لم ينتج سوى القليل من النقد الذي له قيمه في العالم المتحدث بالإنجليزية، ويرجع ذلك إلى أنه قد تمت صياغة الفكر الماركسي بشكل آلي وتطبيقه بصورة جامدة متحجرة نظرا لبقائه في خدمة الحركة السياسية. بل إن مالكولم كولي نفسه استنكر فيما بعد "الفظاظة الأيديولوجية لما كان يتم اعتباره من النقد الماركسي في الثلاثينيات من القرن العشرين". إلا أن وجود الماركسية في سياق تجربة الكساد الاقتصادي كان بمثابة الإطار الذي تشكل فيه النقد التاريخي الذي اتبعه الجيل التالي.

وبالنسبة لبعض الكتاب ممن أصيبوا بخيبة أمل أو فقدوا روحهم الراديكالية الثورية، كانت النتيجة هي اللجوء إلى الصمت أو العودة إلى مملكة الفن للفن. بينما اكتسب آخرون حيوية بالغة عند فقدانهم لكل الأفكار الماركسية وعهودها البراقة، مما دفعهم إلى بذل الجهد لصياغة أفكارهم الخاصة اعتمادا على الحدس. فمن الصعب أن نتخيل تبلور أعمال ويلسون وأورويل وكولي وبيرك وتريلينج وراف وماير شابيرو وهارولد روزنبرج دون أن يكونوا قد مروا بالتجربة الماركسية في لحظات مبكرة من حياتهم، وهي لحظات لم يتجاوزوها تماما رغم معارضتهم للشيوعية فيما بعد.

ومقارنة بهؤلاء الكتاب الذين جاءوا بعد ويلسون فإننا نجد أن نزعته التاريخية المتأصلة قد حملته في اتجاه غير متوقع، فقد أصبح كاتبا متفتحا وواسع المجالات خلال سنوات مساهمته في مجلة ***New Republic*** ثم في كتاب ***Axel's Castle*** وكتاب ***To the Finland Station***، وبعدها في مقالاته المتفرقة التي جمعها في كتاب ***The Triple Thinkers*** الصادر عام ١٩٣٨ ثم تمت مراجعته ليصدر في طبعة أخرى عام ١٩٤٨، وكذلك الكتاب ذو التوجه التحليلي النفسي ***The Wound and the Bow*** الصادر عام ١٩٤١ بما فيه من عرض شامل لكل من ديكنز وكيبلنج. وقد كانت تلك فترة مغلقة في الثقافة الأمريكية، حيث كان رفض أمريكا التصديق على اتفاقية فرساي أو الانضمام إلى عصبة الأمم تعبيرا عما هو أكثر من العزلة السياسية. وكان اهتمام ويلسون بالثقافة الأوروبية قد تولد بتأثير من كريستيان جوس في جامعة برينستون. وعلى آل فيما يتعلق بالأدب كان يتمتع بحس الأجنبي المغترب، وبالتالي لعب أدبه دورا كبيرا في التعريف بكتاب العشرينيات الجدد وتوسيع آفاق التذوق الأدبي الأمريكي.

إلا أن فترة الكساد الاقتصادي، بما شهدته من توجيه المثقفين نحو الماركسية، وجهتهم أيضا داخليا للاهتمام بالأوضاع في بلادهم حيث كان الشعب يعاني من مصائب لم يسبق لها مثيل. ففي الفترة التي بدا فيها "الحلم الأمريكي" بعيد المنال بدرجة غير مسبوقة، بدت الولايات المتحدة مثل شيء غامض نفيس، وكان من الممكن النظر إلى حياة الأفراد الأمريكيين كمؤشر لحالة الغموض الوطني. وقد كان من المؤكد أن يقوم النقاد الراديكاليون في تلك الفترة باستنكار أي اهتمام مبالغ فيه بالذاتية، ومع ذلك جاءت موجة من الاهتمام بأدب السيرة الذاتية في أعقاب نجاح كتب مثل كتاب مايكل جولد ***Jews Without Money*** الصادر عام ١٩٣٠ وكتاب ***The Autobiography of Lincoln Steffens*** الصادر عام ١٩٣١.

وقد كانت بعض هذه الكتب سيرا لرحلة الهجرة إلى أمريكا كما لو أن فئة كاملة جديدة من المجتمع الأمريكي قد أدركت فجأة أن لديها حكاية تستحق السرد. إلا أن إدموند ويلسون كان من أصل أمريكي قديم، كما قل تكلفه واهتمامه بحالة أمريكا في ذلك الوقت، وأصبح تحوله إلى السيرة الذاتية بمثابة تتبع لتاريخ أمريكا، كدراسة أثرية لبلاد لم تعد موجودة وإنما تكمن مدفونة أسفل أمريكا جديدة "عبر القوميات" وهي أمريكا التي ساهم أبناء المهاجرين في خلقها.

إن ذلك الدافع الصحفي وذلك الفضول اللامتناهي اللذين حملاه إلى مقاطعة هارلان هما اللذان أديا به إلى تالكوتفيل في ولاية نيويورك مقر عائلة والدته حيث قضى شطرا من طفولته وشبابه. إن مقالة "البيت الحجري القديم" (***The Old Stone House***) التي كتبها عام ١٩٣٣ هي التي فجرت داخل ويلسون بوادر كتابة السيرة الذاتية والتي أدت آخر الأمر إلى تقديمه البديع لصورة والده في نهاية كتابه ***A Piece of My Mind*** الصادر

عام ١٩٥٦، وكذلك في أفضل كتبه الأخيرة وهو كتاب ***Upstate*** الصادر عام ١٩٧١ والذي يضم مجموعة من المذكرات والذكريات العائلية والتعليقات على الثقافة الإقليمية. إن ذلك التحول والنظرة إلى الماضي أوحت إليه بأكبر أعماله ما بعد الحرب، وهو كتاب ***Patriotic Gore*** الصادر عام ١٩٦٢ ويتناول التاريخ الثقافي، حيث يضم مجموعة من الدراسات حول الأدب الخاص بمرحلة الحرب الأهلية، وهي كتابات شغلت باله على مدى ما يقرب من العقدين من الزمان. وقد أصبحت أعمال ويلسون النقدية ما بعد عام ١٩٤٠ بشكل ما امتدادا لدافع السيرة الذاتية. إن الجولات التي قام بها للتعرف على تاريخه العائلي امتدت إلى مجال التاريخ الثقافي وفجرت في كتاباته قوة لم تتضح في أعماله حول الحداثة، وقد تمثلت تلك القوة الدافعة في إحساسه الحدسي العميق بالزمان والمكان والعلاقة بين حياة الأفراد والكتب المتنوعة وما يحيط بهذا وذاك من مسيرة الحياة الثقافية، وهو أمر قلما نجده في معظم النقد "النصي". إلا أن أعماله أيضا كانت بمثابة ارتداد على كل ما آلت إليه أمريكا.

وفي نهاية كتابه ***A Piece of My Mind*** تساءل ويلسون عما إذا كان هو الآخر، مثل والده العبقري العصابي، ومثل البيت الحجري القديم في تالكوتفيل (الذي أصبح مرتبطا به مثل والده) مجرد أثر يدوي عتيق يرجع إلى عصر أسبق: "إني أتساءل، هل أنا، أيضا، معلق؟ هل أنا، أيضا، حالة استثنائية؟ فحينما أمر على صفحات مجلة ***Life*** على سبيل المثال أشعر أنني لا أنتمي إلى البلاد الواردة في المجلة، بل أشعر أنني لا أعيش في تلك البلاد. فهل أنا، إذن، كامن في جيب من جيوب الماضي؟" ويتأمل بإعجاب كيف أن والده، ورغم مأساة قصر حياة العملية، قد "تجاوز بشرف الفترة من عام ١٨٨٠ إلى عام ١٩٢٠"، حيث إنه يشعر بنفس القدر من الاغتراب عن حياته في زمانه.

ولم يكن هذا هو الحال في العشرينيات والثلاثينيات. فإذا كان اهتمام ويلسون بقصة محطة فنلندا يعكس حماسا ثوريا، فإنه كان في الوقت نفسه سبيلا للحياة في الحاضر، حيث إن ويلسون مثله مثل كل النقاد التاريخيين الصالحين كان يرى الماضي باعتباره أصلا للحاضر، وباعتباره أساسا تاريخيا كامنا وكاشفا للحاضر. إلا أن القارئ يشعر في كتاب ***Patriotic Gore*** أن ويلسون يفضل أن يقبع بين الشخصيات التابعة لحزب الجمهوريين في الماضي، أي رجالا مثل لينكولن وشيرمان وجرانت، أو مثل ألكسندر ستيفنسون نائب رئيس الكونفدرالية، وأوليفر ويندل هولمز قاضي المحكمة العليا المخضرم، وهما شخصيتان تنالان قدرا تفصيليا من التصوير والاهتمام في متن الكتاب. إن المقدمة المطولة للكتاب، والتي لا تقوم بتجميع المادة أو ربط الماضي بالحاضر، بل تعبر عن تجاهل ونبذ للتاريخ السياسي في القرن العشرين، وخاصة الحربين العالميتين الأولى والثانية ثم الحرب الباردة. إن ما تحمله المقدمة من نبرة تعالٍ وازدراء تذكرنا بهنري آدامز في أسوأ حالاته، رغم أن آدامز كان متحفظا وهادئ النبرة مع عدم لجوئه أبدا إلى التجاهل والنبذ. إن تلك المقالة بما فيها من راديكالية وغرابة مدهشة، حيث ترى الأمم وكأنها "كائنات بحرية" يقضي أحدها على الآخر كما لو كانت محكومة بقانون بيولوجي، هي مقالة يودع فيها ويلسون العالم الحديث.

ومع إحساس ويلسون بالعزلة، وتحوله إلى التأمل الداخلي للتاريخ كان من خصائص النقاد الأمريكيين بداية من الثلاثينيات، فقد بدأ ذلك العقد بإعلان زراعي أو مانيفستو ضد المجتمع الصناعي صاغته نفس تلك الشخصيات ومنهم جون كرو رانسوم وآلان تيت وروبرت بين وارين والذين عرفوا فيما بعد بالنقاد الجدد. وكان العنوان المبدئي لكتابهم ***I'll Take My Stand*** (سألتزم بموقفي) الصادر عام ١٩٣٠ هو ***Tracts Against Communism*** (كتابات ضد الشيوعية)، إلا أن الشيوعيين أنفسهم ما لبثوا أن شرعوا في تشجيع

الاهتمام بالماضي الأمريكي. وفيما بعد عام ١٩٣٥ وأثناء مرحلة نشاط الجبهة الشعبية، قاموا بتشجيع روح القومية الثقافية التي كانت لها امتدادات واسعة في الفنون وخاصة الموسيقى والرقص، وفي برامج الفنون المدعومة حكوميا والتي شجعت حركة الرسم على الجدران ومشاريع التاريخ الشفاهي كما قامت بتكليف إعداد كتب إرشادية للولايات الثمانية والأربعين. كما ازدهرت الدراسات في الماضي الأمريكي باعتبارها مرحلة وطنية مما قبل التاريخ سابقة على مرحلة "العهد الجديد". وأصبحت بعض الشخصيات علامات بارزة في أدب سيرة الحياة والتاريخ الأدبي في صيغهما الجماهيرية والشائعة، وبالتالي انتشرت قصص حياة توم بين وجيفرسون ولينكولن وويتمان في شكل أفراد عاديين، كما انتشرت قصص حياة لشخصيات شبه أسطورية مثل بول بانيان وديفي كروكيت.

مثله مثل شباب النقاد في مجلة ***Partisan Review*** من المعجبين بويلسون، لم يكن ويلسون متعاطفا مع تلك الثقافة الجماهيرية السائدة، والتي كانت أقرب إلى الفولكلور وصناعة الأساطير "التقدمية" منها إلى النقد. وقد ذكر في كتابه ***Patriotic Gore*** قائلا: "هنالك لحظات يكون المرء فيها ميالا إلى الإحساس أن أقسى شيء حدث للينكولن منذ تعرضه للاغتيال على يد بوث هو وقوعه بين يدي كارل ساندبورج، إلا أن سيرة حياة لينكولن التي كتبها ساندبورج، برغم من أنها لا تطاق أحيانا، ليست هي الأسوأ". فقد تمتع ويلسون بقدر من تقبل أسلوب فان ويك بروكس في كتاباته عن تاريخ الأدب بما فيها من تعقيد وزخرفة تفصيلية بداية من كتابه ***The Flowering of New England*** عام ١٩٣٦، لأنها كانت تذكره بنموذج تاين الذي كان ما زال ينال إعجابه. وفي سلسلة متتابعة من المقالات في ***The New Yorker*** قام بتشريح أوجه النقص فيها من وجهة نظر نقدية، إلا أنها في نفس الوقت شجعته على القيام باستكشاف التاريخ الثقافي الأمريكي. إن تحول ويلسون من الحداثة

والماركسية، وهما العمودان الأساسيان اللذان قامت عليهما كتاباته السابقة، لم يكن على نفس القدر من الارتداد عن الحداثة مقارنة ببروكس، بل كانت تمضي في نفس الاتجاه نحو تجدد الاهتمام بالماضي الأمريكي.

نشأة الدراسات الأمريكية

لقد شهدت نفس تلك الفترة تنامي حركة الدراسات الأمريكية والتي أوجدت بعض أوجه التوازي مع التطور اللاحق لكل من ويلسون وبروكس من الناحية الأكاديمية، وقد تمثل ذلك الجهد في تجاوز الحدود الفاصلة بين الأدب والتاريخ وفي النظر إلى الثقافة الأمريكية كوحدة عضوية كاملة، وهو جهد تأثر بكتابات بروكس الملهمة ودائرته من الكتاب والمفكرين، وكذلك بقدر من التأثير الناتج عن الأعمال الجديدة التي قام بها اللغويون والمتخصصون في الأنثروبولوجيا الثقافية. فقد صدرت كتب واحدًا تلو الآخر، بداية من كتاب ف. ل. بارينجتون *Main Currents of American Thought* (١٩٢٧-١٩٣٠)، وكتاب كونستانس رورك *American Humor* (١٩٣١) وكتاب ف. أ. ماثيسين *American Renaissance* (١٩٤١)، انطلق النقاد والمؤرخون في مسعاهم لتحديد الخاصية الجوهرية للحياة الأمريكية. وقد عملوا على تجنب النزعة الجدلية والتشخيصية لكتابات سبينجارن وسانتايانا ومينكين وبروكس ومامفورد، وسعوا إلى بناء جوهر مركزي يتضمن الأعمال الكبرى التي تختلف بوضوح عن نموذج الناقد الرفيع أو من تبعه من نقاد راديكاليين. ولم تكن أعمالهم مستوحاة من أعمال كبار الكتاب الواقعيين لسنوات ما قبل الحرب، مثل دريزر، بل بمستلهمة من أعمال الحداثيين من مرحلة ما بعد الحرب، بمن فيهم إليوت والنقاد الجدد. وقد ذكر جيرالد جراف وهو من نقاد الأدب الأمريكي الجدد قائلا: "إن النقد الجديد أصبح بين أيديهم مسألة أسلوب تاريخي وثقافي".

إن أعمال بارينجتون غير المكتملة أوضحت بالتفصيل البالغ وجهة نظر الحرس القديم التقدمي الذي جاء نقاد الأدب الأمريكي الجدد بمثابة رد فعل له. وعلى الرغم من أن بارينجتون لم يكن ماركسيا، إلا أن إيمانه بالحتمية الاجتماعية والاقتصادية كان متجانسا مع العقد الماركسي (ومع ذلك ورغم كونه ناقدا ماركسيا إلا أن برنارد سميث وجده "بدائيا وفظا". إن المجلد الذي صدر عام ١٩٣٩ من كتاب سميث *Forces in American Criticism* كان في الواقع أحد أكثر كتابات التاريخ الأدبي الماركسية توازنا وأقلها براجماتية، أفضل بكثير من كتاب جرانفيل هيك الأكثر شهرة حول الأدب الأمريكي *The Great Tradition*).

وعلى الرغم من أن بارينجتون كان أستاذا للأدب الإنجليزي، إلا أنه اختار في أعماله "أن يتبع الطريق الواسع للتطور السياسي والاقتصادي والاجتماعي، بدلا من الطريق الأضيق الخاص بالكتابة الأدبية الرفيعة". وفي كلمة التقديم للمجلد الثاني من كتابه عبر عن رأيه بقدر أكبر من الوضوح: "لم أكن مهتما جدا بالأحكام الجمالية، ولم أرغب في تقييم شهرة الكتاب أو تحديد مزاياهم الأدبية، بل رغبت في فهم الأمور التي كانت تشغل بال آبائنا والدوافع التي جعلتهم يكتبون بالأسلوب الذي كتبوا به". وكان يصر دوما على أنه يكتب باعتباره مؤرخا لا ناقدا، كما كان يدافع عن الأسلوب التقليدي العتيق في الكتابة التاريخية التي جعلت التاريخ الأدبي غالبا مصدرا للهجوم: "إن النبش في أصحاب الشهرة الموتى وإحياء القضايا الميتة هو شأن مألوف بالنسبة للمؤرخ، والذي قد ينال المنسيون في نظره قيمة بالغة بنفس درجة المشاهير. إن التواصل مع الأشباح ليس بلا جدوى لمن يستمع إلى حكاياتهم".

إن هذا المنهج الرتيب، ورغم الترحيب الذي لاقاه من النقاد الاجتماعيين والمؤمنين بالحتمية الاقتصادية في الثلاثينيات، إلا أنه ما كان له أن يستمر مع

انحدار السياسة الراديكالية بعد عام ١٩٤٠ وصعود أشكال جديدة للتحليل الجمالي. وقد كان بارينجتون في أفضل حالاته كمؤرخ للحركات الفكرية لا باعتباره ناقدا على أي مستوى من المستويات، وكان يصر على أن الأعمال غير المعروفة والوثائق والمواعظ الدينية والمناقشات اللاهوتية هي على نفس القدر من الأهمية كالأعمال الفنية. فكان أول من خلق مساحة ثقافية متسعة لأتباع حركة التطهر الديني (*Puritans*) متيحا المجال لكل من بيري ميلر ومن جاء بعده لتصحيح الصورة العدائية التي صور بها أنصار التزمت الديني. كما قام بدراسة الفكر الثوري بتفصيل شديد وأشاد بمؤسسي الليبرالية الأمريكية من أمثال روجر وليامز وثيودور باركر، إلا أنه كان في أسوأ حالاته عندما تناول كبار الكتاب الأمريكيين بداية من بو وانتهاء بهنري جيمس. فقد كان قادرا على التعامل مع الأفراد الذين يمثلون نماذج وأنماطا نموذجا ونمطا لا أولئك المتميزين بلا مثيل. كما أن حسه الساخر المرير مكنه من أخذ بعض العلامات الأدبية للعصر الذهبي في الاعتبار، ومنهم هولمز ولويل نظرا لانتمائهما التام للحظة الثقافية التي كانوا يعايشونها. إلا أنه لا يذكر بو سوى في صفحتين معلنا أن: "مشكلة بو، المثيرة للدهشة، تكمن خارج التيار الرئيسي للفكر الأمريكي، ويمكن تركها لعلماء النفس والمهتمين بالآداب الرفيعة حيث تنتمي كتاباته". ويقول إن مشاكل بو النفسية "هي شخصية وخاصة ببو ولا تهمنا هنا، ولندع تقييم نظريته وممارسته للفن للمهتمين بالآداب الرفيعة". إلا أنه يضيف أنه "أيا كان الحكم النهائي يظل واضحا أنه باعتباره متذوقا جماليا وحرفيا بارعا قد نجح في التأثير على العالم بدرجة لم تقل على مدار السنوات منذ وفاته، بل أخذت تتسع بانتظام".

إن كل دارس للثقافة الأمريكية سيجد ما يتعلمه من بارينجتون، ولكن القليلين منهم سيرضون عما يتلقونه منه. فكما ذكر ألفريد كازين في كلمة رثاء موزونة في كتاب *On Native Grounds*: "إن ما أتعبه ببساطة شديدة

هو اللامبالاة تجاه الفن، وهي لامبالاة شجعته على الكتابة بعبقرية عن الجنرال جرانت، ولكن دون أن يكتب ببراعة عن هوثورن، حيث إن جرنت صنع "تاريخا" بينما لم يفعل هوثورن سوى أنه عكس تراثا". لقد وجه بارينجتون النقد تجاه التاريخ الاجتماعي لتكون النتيجة هي ذوبان التاريخ الاجتماعي في تاريخ الفكر، وبالتالي فحتى عندما عاد اليسار الأكاديمي إلى الحياة مرة أخرى بعد عقود من الزمان، لم يجد في بارينجتون ما يفيده. أما الجيل الذي تلاه فكان من المؤرخين الليبراليين مثل هنري ستيل كوماجير، والذي كان بارينجتون مصدر إلهام لكتاب عن سيرة حياة ثيودور باركر (١٩٣٦) وعرضه الشامل للفكر الأمريكي *The American Mind* الصادر عام ١٩٥٠.

أما كونستانس رورك فقد قدمت بديلا مغايرا للنقد الشكلي في دراستها للثقافة الجماهيرية في كتاب عن روح الفكاهة الأمريكية بعنوان *American Humor*. أما أوجه الاختلاف بين رورك وبارينجتون، ثم بين رورك وماثيسين فهي تعبير مباشر عن الحد الفاصل بين العقلية الأمريكية العليا والسفلى على حد وصف سانتايانا وبروكس. فبدلا من شن الهجوم على تراث الثقافة الرفيعة، تحولت رورك بأنظارها إلى ما وراء وما هو أسفل ذلك التراث. ولم تتمثل مصادرها في الروايات والمواعظ الدينية أو الكراسات السياسية، بل في الفنون الجماهيرية. وبالرغم من عدم كونها باحثة أنثروبولوجية إلا أنها قامت بعملها في السنوات الأولى من تطور هذا المجال البحثي، وكانت تتمتع بحس إثنولوجي قوي ومتنوع تجاه الثقافة الأمريكية.

كان ويتمان قد هاجم في كتاب *Democratic Vistas* المفهوم الأوروبي الطبقي للثقافة، وطالب بقيام "برنامج للثقافة تتم صياغته لا من أجل طبقة واحدة بعينها أو للصالونات أو قاعات المحاضرات، وإنما بالالتفات إلى الحياة العملية والغرب والعمال والحقائق الخاصة بالمزارع والطائرات

والمهندسين، وبالنساء من شرائح الطبقة الوسطى والعاملة". وقد استدعى كل من سانتايانا وبروكس شخصية ويتمان كشخصية محورية، إلا أن رورك كانت تتمتع بحس "ويتماني" أصيل بالثقافة الأمريكية والتي كانت تعتبرها ثقافة شفاهية في جوهرها مكونة من فكاهة وطرائف الحدود الغربية والأساطير والحكايات الشعبية واستعراضات اللاعبين المتنقلين والأنماط الإقليمية والعرقية. وقامت بتحويل النكت الشائعة عن أهل الشمال أو السود وكذلك الحكايات عن مايك فينك وديفي كروكيت إلى ما هو أشبه بالأساطير القومية، كما أوضحت الدرجة التي يرجع الكثير من الأدب الأمريكي الجاد إلى "جذوره في الأرض المشتركة... أي مأثورات شعبية قديمة والذي يمكن أن نطلق عليه فولكلور (مأثور شعبي) لعدم وجود كلمة أكثر ملاءمة له". وهكذا تمكنت من أن تنطلق من الصيغ البدائية لحكايات الشمال ورجال الغابات إلى الأبطال الروائيين لكل من جيمس وهاولز وتوين وبريت هارت وصولا إلى الشخصيات الساخرة المعاصرة في أعمال سينكلير لويس. إن اهتمام رورك كان منصبا على النموذج الأولي (*archetype*) لا على كل عمل على حدة.

إن توجه رورك الجماهيري كان سابقا على "الجبهة الشعبية"، وهو توجه يبشر بالاهتمام الذي نالته الثقافة الجماهيرية فيما بعد من حيث تناوله للأساطير والقوالب والموتيفات السردية المتكررة، ومثلها مثل بروكس كان هدف رورك هو تحديد معالم الشخصية القومية: حيث كان ذلك جزءا من الإضافة التي قام بها بروكس للدراسات الأمريكية. ولكنها بخلاف بروكس لم تكن "على خلاف مع الشخصية الأمريكية، وإلا لكان على المرء أن يعارض بعض المعالم الثابتة للطبيعة". ونجد أن رورك كانت متقبلة لكل ما تراه نظرا لاستمتاعها به، فنقاط الضعف في الثقافة الجماهيرية تحمل قيمة تثري الثقافة لا علامة على الفظاظة. ويتمتع كتابها بخفة تجعل كتابة بروكس قاتمة وبارينجتون وماثيسين ثقيلة مقارنة برورك.

ولعله للسبب ذاته، ومثلها في ذلك مثلهم، لم تكن كتابات رورك مفيدة بالنسبة لدراسة الأدب دراسة أكاديمية، فقد قام بارينجتون بتقديم عرض عام لقرائه ساعد على تنحية التراث الأدبي الرفيع جانبا، حيث ساعدهم على رؤية الأدب الأمريكي باعتباره عملية تمضي قدما نحو الواقعية، إلا أن أعماله كان ينقصها الحكم النقدي كما كانت بعيدة عن الأدب والنقد الـــذي تطـــور بعـــد الحرب العالمية الأولى. أما منهج رورك من ناحية أخرى فكان يتطلب نوعا غير عادي من المعرفة التي يصعب تناقلها: فلم ترتكز على الأعمال الكبرى التي كانت متاحة للنقد، كما كان يصعب صياغتها في منهجية بحثيـــة. إلا أن بعدها الثقافي منح أرضية مهمة للدراسات الأمريكية، حتى بعد عـــام ١٩٤٥ عندما بدأ الشكلانية الجديدة في السيطرة على مناهج الدراسة الأدبية. وفـــي هذا المجال أثبت ماثيسين أنه هو الأكثر تأثيرا فلم يكتف بخلـــق عـــالم مـــن الكتاب المتميزين مثلما فعل ليفايز في إنجلترا، بل قدم منهجا لقراءة هـــؤلاء الكتاب العظام قراءة متعمقة، وبالتالي أسس مجالا ومنهجا بحثيا ثبت توافقـــه التام مع الأدب والنقد في مرحلة ما بعد الحرب.

وتمثل أعمال ماثيسين نسيجا من التناقضات، إلا أنها مليئة بالثراء لأن ذهنه لم يتوقف عند نقطة بعينها. إن كتابه الأخير الذي يتناول فيـــه دريـــزر يتعارض مع تفرغه واهتمامه بجيمس على مدار حياته. وفـــي أوج مرحلـــة الثلاثينيات الراديكالية لم يمنعه تمسكه بالاشتراكية المسيحية من كتابة دراسة رائدة عن ت. س. إليوت، وكذلك أعمال نقدية حول الكتابات الماركسية فـــي الأدب الأمريكي لكل من كالفرتون وجرانفيل هيكس. كما كان قريبـــا مـــن حركة النقد الجديد ومع ذلك شن هجومه عليها في مقالته الرئيسية الأخيـــرة حول "مسئوليات الناقد" (***The Responsibilities of the Critic***) لوقوعها فـــي مستنقع حذلقة التأويل واستخدامها للمـــصطلحات لا "كوســـيلة للاكتـــشافات الجديدة بل كعناصر في لعبة قديمة". وفي كلمة التصدير لكتابـــه ***American***

Renaissance انهال بالهجوم على منهج بارينجتون، مؤكدا (مثل ليفايز) أنك كمؤرخ "لا يمكنك 'استخدام' العمل الفني إلا إذا فهمت معناه". إلا أنه بحلول عام ١٩٤٩ عندما بدأ تأثير بارينجتون يتراجع، وصفه باعتباره "أفضل المؤرخين الثقافيين في زماننا" والذي يتمتع بأن "حسه سليم في إصراره على أولوية دور العوامل الاقتصادية في المجتمع".

ولعل الأمر ببساطة كما يرى بعض الباحثين المتخصصين أن منهجه الأدبي لم يكن متماشيا مع توجهه السياسي الراديكالي، مثلما كان هو نفسه باعتباره مسيحيا ملتزما عاجزا عن التوافق مع ميوله المثلية. أو لعله كان كمن يسبح عكس التيار ساعيا نحو مقاربة ومنهج شكلي خلال الثلاثينيات بما فيها من اضطرابات، متأثرا جزئيا بالحداثة ثم تحوله إلى اليسار في الأربعينيات وهو يشهد دمج النقد الجديد في علوم التربية والتعليم. وقد كانت أعمال ماثيسين ذات ثقل في هذا المجال حيث ساهم كتابه *American Renaissance* في تقديم دفعة قوية للدراسة الشكلية والأكاديمية للعديد من الكتاب الأمريكيين الذين كانوا يختلفون جدا عن أمثال لونجفيلو وبرايانب ولويل الذين احتلوا موقعا مركزيا يوما ما في تاريخ الأدب الأمريكي. إن الكتاب الكبار في نظر ماثيسين – أي إمرسون وميلفل وهوثورن ويتمان– لم يمثلوا مدرسة أصيلة وجديدة، بل كانوا يدينون بالكثير للهجوم الذي تعرضت له الثقافة الرفيعة وخاصة في أعمال بروكس ومامفورد وبارينجتون الجدلية، والتي مهدت الطريق أمامه لبناء صرح جديد. إلا أنه كان أول ناقد يركز على النصوص في تحليله العميق، وهو منهج تحليلي لم يسبقه إليه أي من النقاد من قبل.

إن توجه ماتثيسين ليس شكليا صرفا، حيث يتضمن كتابه تاريخا ثقافيا وتحليلا سياسيا ونقدا لسير الحياة بل ومقارنات بين بعض الكتاب والرسامين مثل ماونت وإيكنز. إلا أن العنصر المؤثر الجديد يتضح في الأجزاء التي

يقوم فيها بدراسة متعمقة للغة إميرسون المستخدمة في مقالاته، أو تأكيده في كلمة التصدير أن كل تأويل "يتطلب تحليلا عميقا وأمثلة عديدة من الأعمال ذاتها"، كما يواصل كلامه قائلا: "مع وجود بعض الاستثناءات الواضحة إلا أن غالبية النقد الذي قام به كبار قدامى النقاد تم تضمينه بشكل روتيني في كتابات السيرة الحياتية".

أما تناوله للكاتب ثورو فيستهله بقوله: "لم يتم عادة تناول ثورو أساسا باعتباره فنانا"، وفيما يتعلق بهوثورن نجده يبدأ حديثه بقول مشابه: "إن الفهم التام لأحد النصوص المأساوية بقلم هوثورن، بما فيها من تسلسل منظم وعميق، يتطلب قراءة أعمق مما يبدو أن معظم النقاد مستعدون للقيام به". أما الفصل الذي يتناول فيه أعمال ويتمان فعنوانه، على سبيل المفارقة، هو "مجرد تجربة لغوية" (*Only a Language Experiment*) وذلك في إشارة إلى ملحوظة قام بها الشاعر لتروبيل عن ديوان شعر *Leaves of Grass*، وهي ملحوظة يضيف إليها ماثيسين بقوله: "إنه من المثير للاهتمام أن نبدأ بتتبع مدى ما نستطيع أن نعرفه عن ويتمان من مجرد دراسة مفرداته اللغوية".

وقد كان ماثيسين مصدرا مهما للمعرفة في كل تلك المجالات: حول تركيبات جمل إميرسون وفقراته، وعن الصور البيانية التي يستخدمها كل من ثورو وميلفل، وعن المفردات التي يستخدمها ويتمان، وعن تركيبات هوثورن الروائية ورؤيته المأساوية. وقد نجح ماثيسين بدرجة مبهرة في صياغة الأدب الأمريكي كموضوع للدراسة الأكاديمية، ويرجع ذلك إلى قيامه بتأسيس لجوانب التعقيد الشكلي والجدية المأساوية لبعض الكتاب الأساسيين بطريقة ملائمة لعصر الحداثة، وهو عصر عرف أيضا بالتعليم الجماعي عندما أخذ الناقد الصحفي و"القارئ العادي" يتراجعان أمام المتخصص الأكاديمي وطلابه في الفصل. وعلى النقيض ممن سار على نهجه نجد أن ماثيسين كان يتمتع بعمق حسي غير عادي تجاه الكتاب الذين كان يتناولهم

بالدراسة، ولم يكن يتصور أن أسلوبه في التعامل مع هؤلاء الكتاب، وهو أسلوب لم يقتصر على كونه تحليليا بل كان يتضمن بعدا روحيا حميميا، لن يلبث وأن يتحول إلى ما هو أقرب إلى الأسلوب الحرفي. فعندما كتب عن ميلفل قائلا: "إنه يغوص في أعماق السواد أكثر من هوثورن، ويحتاج صورا أكثر تعقيدا للتعبير عما يجده هناك" لم يكن يتخيل أن هذا القول سيطلق سيلا من الدراسات حول صور النور والظلام في أعمال هوثورن وميلفل وبو، وكان هذا السيل هو بالضبط ما انتقده عام ١٩٤٩ باعتباره نقدا آليا عقيما، وذلك في العام الذي سبق انتحاره.

وهكذا فبينما ساهم ماثيسين في خلق مجال الدراسات الأمريكية بتقديم منهج نقدي لها، ساعد أيضا في إبعادها عن مهمتها الثقافية التي كانت تتطلب التركيز على ثقافة واحدة بكل تعقيداتها لتجاوز الفجوة المتعاظمة بين الأدب والتاريخ، والأدب والسياسة، والأدب وغيره من الفنون. ومع تعارض ذلك مع معتقداته ونواياه إلا أنه ساهم في فصل التاريخ عن الأدب في عصر كان بالفعل يبتعد عن الوعي التاريخي الذي كانت تتصف به العشرينيات والثلاثينيات. وعلى سبيل المفارقة نجد أن ماثيسين، مثله في ذلك مثل د.هـ. لورنس في كتابه *Studies in Classic American Literature*، ساهم في انتشار الكتاب الأمريكيين انتشارا كبيرا من خلال إضفاء مسحة معاصرة عليهم. ففي تناوله الجريء للكتاب الأمريكيين من منظور حداثي أخرجهم من المجال الضيق والصيغ الرسمية لأعمالهم.

وقد كتب في مرحلة لاحقة قائلا: "إن أول خطوة في وعي الناقد يجب أن تكون وعيه بالأعمال الفنية في عصرنا الحالي. وهو أمر ينطبق حتى على الناقد الذي لا يعتبر نفسه أساسا ناقدا للأدب الحديث". وقد استهل ماثيسين عمله النقدي بعد أن قام بدراسة رائدة عن إليوت، ونجد أن إليوت من كتاب العصر الحديث الذين يرد ذكرهم كل آن وآخر في كتاب ماثيسين.

فمثلما قام بيري ميلر برسم خط ممتد بداية من المتطهرين (*Puritans*) انتهاء بكتاب العصر الحديث، فإننا نجد ماثيسين يقارن بين أسلوب ثورو وهيمنجواي، وبين استخدام هوثورن وكافكا للمجاز الرمزي، ويربط بين هوثورن مرورا بجيمس وانتهاء بإليوت، ويستدعي لورنس باستمرار، ويقارن ويتمان بكل من هارت كرين وباوند، وكذلك بكارل ساندبورج وأرتشيبالد ماكليش، بل وأيضا يقارنه بقدر أكبر من التفصيل برمز حداثي بارز وهو هوبكنز، كما لو كانت تلك الصلة غير المألوفة تضفي المزيد من الشرعية على أشعار ويتمان. (وبهذا المعنى جعلت إعادة اكتشاف أعمال ميلفل في العشرينيات مشروع ماثيسين قابلا للتحقق، حيث كان كل من ميلفل وإميلي ديكنسون بالنسبة للأدب الأمريكي موازيين لكل من هوبكنز ودونّ للأدب الإنجليزي، باعتبارهم من الكتاب "الميتافيزيقيين" الأكثر تقدما والأصعب لمعاصريهم، ولم يتم الاعتراف بقدرهم واستعادتهم من مواقع الإهمال وعدم الفهم سوى على أيدي علم الجمال الجديد في المرحلة ما بعد الفيكتورية).

ونتيجة لذلك تمت إعادة تشكيل كتّاب عصر النهضة الأمريكية (الرينسانس) في صورة كتاب العصر الحديث الذين تمتلئ كتاباتهم بالسخرية والغموض والحس المأساوي بالحياة، بينما تم التقليل من قدر الكتاب الأمريكيين الآخرين الذين لم يلائموا ذلك القالب كالكتاب الطبيعانيين (*naturalists*). ونجد أن أعمال ماثيسين تداخلت هنا مع تأثير دائرة مثقفي نيويورك الذين اختلفوا معه سياسيا لميولهم المعادية لستالين. وكان معظم كتاب مجلة *Partisan Review* في بداياتها قد بدأوا مؤمنين بالماركسية في الثلاثينيات قبل انسحابهم من الحزب الشيوعي. ونظرا لتدريبهم على الجدل السياسي العنيف فقد احتفظوا بقدر كاف من الأساس الماركسي بما ساعدهم على مواصلة الكتابة في النقد التاريخي خلال مرحلة انتشار النقد الجديد، إلا

أن حسهم التاريخي كان مختلفا عن ويلسون وبروكس. كما أن وعـيهم قـد تشكل من خلال كتاب العصر الحديث، ولكنهم كانوا أكثر توجها نحو أوروبا، ولم يهتم سوى القليل منهم بالكتاب الأمريكيين الأوائل. إلا أن أثر تلك القلـة أثبت قوته ومداه وخاصة أعمال ليونيل تريلينج التي بنى عليها فيمـا بعـد وطورها ريتشارد تشيس.

تريلينج باعتباره ناقدا ثقافيا

بدأت حياة تريلينج العملية بدراسة سيرة الحياة الفكرية لماثيو آرنولـد ودراسة مختصرة عن إ. م فورستر، إلا أنه قبل مرحلـة اهتمامـه بـالأدب الإنجليزي وأثناءها ترك تريلينج بصمته علـى دراسـات الأدب الأمريكـي المعاصر باعتباره كاتبا متميزا يعرض الكتب فـي مجلـة *The Menorah Journal* ومجلة *The Nation* ومجلة *The New Republic*، وكـذلك فـي مجلة *Partisan Review* بعد إحيائها عام ١٩٣٧. وخلال سنوات دراسـته الجامعية تعامل مع كتاب دريزر الـصادر حـديثا *An American Tragedy* ثم كتب مقالتين قاسيتين عن يوجين أونيل ويلا كايثر في كتـاب مـالكولم كولي *After the Genteel Tradition* الصادر عام ١٩٣٧ والذي قام بإعادة تقييم للكتّاب المتمردين في الفترة ما بين عام ١٩١٠ وعام ١٩٣٠. وباستثناء بعض الكتاب القلائل، لم يكن تريلينج يحب كتاب الواقعية الأمريكية الجديدة الذين انتقدهم بالمقارنة بكبار الروائيين الأوروبيين وعلى رأسـهم بـالزاك وستاندال وجين أوستن وجورج إليوت، وهم كتاب احتلوا موقعا محوريا في محاضراته أثناء تدريسه في جامعة كولومبيا.

أما أهم كتب تريلينج وأكثرها تأثيرا فهو كتاب *The Liberal Imagination* الذي صدر عام ١٩٥٠، والذي يمكن النظر إليه باعتباره نقطة التقـاء بـين أعماله التاريخية المهمة عن الثقافة الإنجليزية من ناحية وبين المهام الصحفية

التي قام بها في مقالاته عن الكتاب الأمريكيين المعاصرين لــه. إن دراسة تريلينج لماثيو آرنولد وقربه الشديد من الثقافة الفيكتورية لا تنال ما تستحقه من اهتمام في الدراسات التي تتناول أعماله باستثناء الملحوظة المتكررة بشأن اقتباسه مسحة آرنولدية بل ومحاكاته لكتابة آرنولد النثرية في أعماله النقدية. (وقد لاحظ أحدهم أنه يصعب التمييز بين مقدمات الفصول وبين المقاطع المأخوذة عن آرنولد في كتاب تريلينج الذي ضم فيه مقاطع من أعمال آرنولد وعنوانه *The Portable Matthew Arnold*). وقد أطلق تريلينج على كتابه الأول عنوان "سيرة حياة عقل آرنولد" ولكنه كان كتابا امتلأ أيضا بالتاريخ، ويصور الحالة السياسية والفكرية لعصر بأكمله مركزا على مصير ناقد واحد – مهتم بالمجتمع بنفس قدر اهتمامه بالأدب- والذي يجد نفسه في مرحلة من الاضطرابات السياسية والثقافية بما في ذلك تدهور القيود الدينية، وتبادل المواقع بين الشعر والنقد وفن الرواية، وبدايات التوسع الشديد في التعليم، وازدياد حدة العداوات الطبقية، والتوتر الجماهيري الذي بلغ أوجه في "قانون الإصلاح" عام ١٨٦٧، والذي دفع آرنولد إلى إصدار كتاب عن الثقافة والفوضى *Culture and Anarchy*.

وفي ملاحظات أعدها لمحاضرة عن سيرته الذاتية والتي كتبها في نهاية حياته يكشف تريلينج أنه انجذب أولا إلى شعر آرنولد لا إلى نثره: "إن آرنولد الذي أثار انتباهي أولا كان... هو الشاعر السوداوي الذي يعاني بسلبية من ضغوط وتوجهات ثقافته. وعندما انتهيت من الكتاب كان اهتمامي منصبا على الرجل الذي وقف ضد ثقافته، والذي حاول فهم الثقافة من أجل تشكيلها – على الناقد، (وربما يمكن القول) على أول مفكر أدبي في العالم الذي يتحدث الإنجليزية". ويذكر تريلينج أنه بدأ تأليف الكتاب باعتباره ماركسيا واختتمه آرنولديا، أي ناقدا ثقافيا مندمجا على مثال آرنولد- بروكس- بورن، مدفوعا إلى التشكيك في الآراء الليبرالية والتقدمية من داخل

إطار الليبرالية الإنساني. ويضيف آرنولد قائلا: "بمجرد أن نحيت الكتاب من أمامي وجدت نفسي في مواجهة موقف كان عليّ أن أفهمه على طريقة آرنولد". ومثله مثل آرنولد خلال معركة الإصلاح، أو بروكس وبورن في الأيام الأخيرة من العصر التقدمي، كان تريلينج يرى نفسه في مواجهة ليبرالية استغلالية منحطة، منحدرة من الستالينية والجبهة الشعبية، والتي تمثلت رموزها الثقافية في شخصيات مثل دريزر وبارينجتون، وهم كتاب هاجمهم بحماس جدلي شديد في مقالته الافتتاحية في كتاب *The Liberal Imagination*.

إن القيام بتأليف كتاب عن آرنولد يماثل الرسالة الأكاديمية على مدار عقد الماركسية كان في حد ذاته جهدا يعبر عن حالة تمرد، وقد عبر تريلينج فيما بعد عن امتنانه لإدموند ويلسون لما قدمه له من لحظة تشجيع حميم، وبالفعل نجد أن كتابه هو أقرب أعماله إلى دراسات ويلسون التاريخية. وفي مرحلة لاحقة أرجع تريلينج الغرض الجدلي إلى دراسته القصيرة عن فورستر الصادرة عام ١٩٥٣، مشيرا إلى أنها تمت في إطار "عراك مع الأدب الأمريكي" في تلك الفترة، وأنه "ذكر حيوية فورستر وتعقيده واستخدامه للمفارقة" في مواجهة "ما بدا لي أنه رتابة وتبسيط اجتماعي ورع". إن هذه هي المقولة التي توحد كتاب *The Liberal Imagination*: أي أن الأدب وخاصة تراث الرواية العظيم بوسعه أن يثري العقلية الليبرالية بأبعاد إنسانية وعاطفية قد افتقدتها، وأن يوفر لها نموذجا من التعقيد والتنوع والإمكانات. وعلى الرغم من أن نقادا مثل ر. ب. بلاكمور وجوزيف فرانك اعترضوا قائلين إنه ليس بوسع أي سياسة أن تضمن البقاء لمثل هذه الرؤية الأدبية الدقيقة وإن الكتاب كان بصورة غير مباشرة بمثابة مسودة للانسحاب الجمالي، فكتابات تريلينج النقدية البارعة الصياغة قدمت في حد ذاتها مثالا للتوتر الجدلي والتأمل الداخلي للنقاد الذين خابت آمالهم في الراديكالية.

إن كتاب تريلينج الذي كتبه على مدار الأربعينيات يقدم لنا بعض الإشارات الجوهرية لرحلة النقد بداية من عقد الكساد الاقتصادي الشديد الاضطراب انتهاء بعالم الأدب الصرف في الخمسينيات. فعندما بدأ في تأليف الكتاب كانت القومية الثقافية والجبهة الشعبية بميلها إلى الكتاب الواقعيين مثل دريزر وكتاب حركة الاحتجاج مثل ستاينبك ما زالت هي السائدة، بينما كانت النظرة الحداثية لنقاد *Partisan Review* تبدو هامشية. إلا أنه في أعقاب الحرب وبينما احتلت أمريكا موقعها على الساحة العالمية نجد أن المتمردين القدامى والطبيعانيين الذين كانوا ما زالوا في حالة رد فعل ضد أمريكا الفيكتورية بعد زوالها قد تراجعوا أمام التأثير المتنامي لكبار الحداثيين بمن فيهم هيمنجواي وفوكنر وفتزجيرالد وكافكا وجويس وبروست. إن قضايا أسلوب الكتابة جنبا إلى جنب اهتماماتهم بخبايا حياتهم أصبحت هي القضايا الأكثر أهمية بالنسبة لشباب الكتاب عن التوثيق الاجتماعي الذي يقوم به أمثال فاريل أو دوس باسوس أو طموحات توماس وولف البدائية والمتكلفة. وبفضل تريلينج الذي أعرب عن تلك المراجعات في صفحاته الأخيرة من كتاب *The Liberal Imagination* أمكن لشريحة كبيرة من النقد الأمريكي أن تأخذ ذلك المنحى الحداثي.

إلا أن كتاب تريلينج لم يعبر عن توجه واحد أوحد، فمن خلال حماسه لمؤلفين مثل كيبلينج وتوين وهنري جيمس وفتزجيرالد على حساب دريزر وشيروود آندرسون، ومن خلال ميله الأساسي نحو وعي أدبي تأملي فرويدي كان تريلينج مسايرا للتيارات القوية السائدة في الثقافة الأمريكية ما بعد الحرب. وعلى الرغم من أن التصور العام هو أن تريلينج ناقد ثقافي بعيد عن الشكلانية، فإن تركيزه على ما في الخيال من تعقيد ومفارقة ساخرة هو أمر يتماشى مع النقاد الجدد الذين حافظ على علاقة الاحترام معهم على مدار حياته. فبالرغم من اختلافاتهم إلا انه ظل هنالك قدر معقول من الأهداف

المشتركة بين مثقفي نيويورك وبين النقاد الجدد، حيث مال كل منهما إلى صياغة المسألة في إطار الفن في مواجهة السياسة والحداثة في مواجهة الطبيعانية والخيال المستقل ضد سياسات الالتزام. وقد ظهر تحليل فيليب راف "التشريح السياسي" للأدب البروليتاريا أول ما ظهر في مجلة ***Southern Review***، أما مقالة تريلينج في وداع قاس لشيروود آندرسون إلى جانب عدد آخر من مقالاته ظهرت منشورة في مجلة جون كرو رانسوم ***Kenyon Review***. ونجد أن كلا من راف وتريلينج قد انضما إلى النقاد الجدد ليشاركا في تأسيس مدرسة كينيون للدراسات الإنجليزية والتي كانت معهدا صيفيا على درجة من الأهمية.

إلا أن نقاد دائرة نيويورك كانوا أكثر تعبيرا عن مواقفهم السياسية وأكثر وعيا بالتاريخ وأكثر تأثرا بهموم الثقافة المعاصرة. بل وحتى مع ابتعاده عن القضايا السياسية يظل كتاب ***The Liberal Imagination*** أكثر كتب تريلينج السياسية الذي وصفه بأنه يحتل موقعا عند "نقطة التقاطع القائمة والدموية حيث يلتقي الأدب بالسياسة". ولعل في ذلك إشارة مقصودة إلى نقطة تقاطع الطرق التي قتل فيها أوديب أباه، أي المكان الذي يمارس فيه تريلينج نفسه تمرده على الجيل الراديكالي بمن فيهم جانب الأب الراديكالي في شخصيته. وقد كان تريلينج قبل كل شيء ناقدا تفاعليا مدركا للتناقضات الموجودة داخل عقله، ومتفرغا كما يتضح في مذكراته المنشورة للكتابة ضد نفسه بل وضد عالم من الآراء المتفق عليها التي ساهم هو نفسه في تأسيسها. وبمرور بضعة أعوام على إصدار كتابه ***The Liberal Imagination*** كتب قائلا: "إن المثقف الأمريكي لم يعبر قط عن إقليميته بالقدر الذي يتضح من خلال الطريقة التي أخضع نفسه فيها للتأثير الأوروبي، فقد كان إقليمي النزعة في فهمه للثقافة باعتبارها مسألة مجردة ومطلقة. وطالما كان الأدب الفرنسي يؤثر عليه تأثيرا مباشرا كان يفكر في الأدب باعتباره مسألة

مطلقة". وبنفس الروح التفاعلية قام تريلينج فيما بعد بالتعبير عن تحفظه العميق على الحداثة، ثم في مرحلة لاحقة عبر عن تحفظه بشأن الطريقة التي قام بها بعض المحافظين الجدد باقتباس أفكاره الخاصة بدون أية إضافات.

وهكذا نجد أنه لا يمكن أبدا أن نرى في كتابه مدى رد فعله ضد الليبرالية أو ضد النقد السياسي بشكل عام، ومدى دعوته لتبني نظرة سياسية أكثر حدة ووضوحا. إن احتفاظه بقدر من الاحترام للنقد الجديد لم يمنعه في مقالة عن "حس الماضي" (*The Sense of the Past*) من التأكيد على أهمية النقد التاريخي، مذكرا الشكلانيين "أن العمل الأدبي هو بالضرورة حقيقة تاريخية، وأن الأهم من ذلك هو أن تاريخانيته هي إحدى حقائق تجربتنا الجمالية". ومن ناحية أخرى يحذرنا من أن "صقل الحس التاريخي يعني أساسا أن نحافظ عليه على درجة ملائمة من التعقيد".

إن موهبة تريلينج في تقديم صياغات شاملة وموحية يتنبأ بالنزعة التشككية لدى أنصار مدرسة التقويض (*deconstructionists*) مضيفا أن التاريخ مثله مثل الفن ومثل كل أشكال التفكير التأويلي، هو تجريد لتعددية وتنوع التجربة، أي يتضمن مجموعة من الاختيارات: "فمهما حاولنا إلا أننا لن نستطيع أثناء كتابة التاريخ تجنب الغرض الذي يدفعنا للكتابة. بل ولا يجب علينا أن نتجنب ذلك لأن الغرض والمعنى هما نفس الشيء. إلا أننا في خضم مسعانا لتحقيق غرضنا، وقيامنا بالتجريد، يجب أن نكون على وعي بما نحن بصدد القيام به، فيجب أن ندرك تماما أن تجريدنا ليس مطابقا تماما لقدر التعقيد اللانهائي القائم في الأحداث التي نسعى إلى تجريدها".

إن تلك الدروس المنبهة والموجهة إلى الناقد التاريخي كانت مستوحاة من المبالغات التي طرأت على الماركسية في صورتها الفجة، إلا أن تريلينج نجح كعادته في وضعها في صيغ عامة مقنعة فاكتسبت معان جديدة بعد عقود

من الزمان عندما قام منظرو ما بعد البنيوية، بعد عودتهم إلى قواعد الشكلانية الجديدة، بتوجيه شكاوى شبيهة بتلك التي عبر عنها تريلينج تجاه النقد التاريخي كافة. ولم يعتبر تريلينج نفسه أبدا منظّرا، ولكنه كان محبا للأفكار وكان ينطلق دائما من الحالات الفردية الخاصة للوصول إلى صياغات عامة. وفي عرض صارم لأحد الكتب اعترض على الصورة التي قدمها بروكس للماضي الأمريكي وكان وجه اعتراضه أن "الأفكار وصراع الأفكار يكاد لا يلعب أي دور فيه". وعلى النقيض من ذلك نجد أن الحوار الداخلي الذي يقوم به تريلينج يتطور عن طريق المفارقات والتنويعات التي تخلق وجهات نظر متصارعة مع تداخل التعميمات بين جملة وأخرى. والسطور التي يستهل بها مقالته عن وردزروث تقدم مثالا على ذلك، وهي مقالة غير عادية نظرا لتركيزه فيها على نص شعري واحد، حيث يقول فيها: "إن النقد كما نعلم يجب أن ينصب دائما على القصيدة ذاتها، إلا أن القصيدة لا يقتصر وجودها دائما على ذاتها، حيث تشتمل أحيانا على كيان حي في مظاهرها الزائفة أو المنحازة". وفي تحية رشيقة يقدمها للنص الشعري نجده يواصل مقالته بفتح النص على كل سياقاته.

وفي مقالته المؤثرة عن فن الرواية (***Manners, Morals, and the Novel***) ثم مقالة تابعة لها عن الفن (***Art and Fortune***) يضع تريلينج يده على تاريخيانية النص الأدبي بصورة مبهرة، مؤكدا على دور المال والسلوكيات والطبقة باعتبارها مضمون الكتابات الروائية العظمى. ففي إطار تناوله لطابع الرواية التي لم تعد سائدة في عصر الحداثة يبين تريلينج مدى ما يدين به للنقد الماركسي، بل ومدى خروجه على تلك المدرسة. وقد ابتعد تريلينج عن الرؤية المثالية "للقيم الأبدية" في الأعمال الكلاسيكية، وخير مثال على ذلك هو قوله "إن كل موقف في أعمال دوستويفسكي، مهما كان روحيا، إنما يبدأ من نقطة لها علاقة بالكبرياء الاجتماعي وقدر من المال". ولكن تريلينج

يركز على المال لا باعتباره مجرد حقيقة اقتصادية بل علامة على التفاعل الإنساني تعبر بتفاصيل دقيقة عن المكانة الاجتماعية والمشاعر وأسلوب الحياة الاجتماعية. "إن المال، بصرف النظر عن مزاياه وعيوبه، هو الوسيط الذي يخلق مجتمعا متفاعلا". أما تناوله للسلوكيات فيتعارض مع كل من التركيز الماركسي الصارم على الطبقة والتنميط الأكاديمي لرواية السلوكيات، والذي يتجاهل العلاقات الأكثر قوة القائمة بين السلوكيات والأخلاق. إن السلوكيات بالنسبة له هي "ذلك الحشد من الدلائل والإيحاءات في الثقافة" أي هالة من النوايا والمسلمات الأخلاقية التي تتصف بخصائص نفسية أكثر منها سلوكية. بل إن تريلينج يتعامل مع الطبقة باعتبارها عنصرًا من عناصر الفكر والإرادة، وباعتبارها بعدا من أبعاد الشخصية، مؤكدا أن "من الأمور التي تمنح الشخصية مضمونا في الرواية يتمثل في تتبع السلوكيات، أي الخصائص الطبقية التي تتشكل تبعا للشخصية".

وقد أطلق تريلينج على ذلك "الواقعية الأخلاقية" ربما على سبيل تمييزه عن تعريفات الواقعية التي ترتكز بصورة أكبر على الجوانب الاقتصادية. إن القيم التي يتبناها فيما يتعلق بالأدب الروائي شبيهة جدا بليفايز الذي كانت أعماله حول جورج إليوت وهنري جيمس جزءا من الأرضية التي انطلق منها تريلينج في مقالاته اللاحقة حول جين أوستن. وكان ف. ر. ليفايز، مثله مثل ويلسون، قد رحب بكتاب تريليج عن ماثيو آرنولد، وبالتالي قام تريلينج بعرض كتاب *The Great Tradition* عرضا جميلا على صفحات مجلة *The New Yorker*. وفي نفس الوقت نجد أن بعض تلاميذ تريلينج الأكثر نباهة في جامعة كولومبيا انطلقوا فيما بعد للدراسة على يدي ليفايز في جامعة كمبريدج (ومنهم نورمان بودهوريتز الذي كانت أولى مقالاته المنشورة هو عرض قام به عام ١٩٥١ لكتاب *The Liberal Imagination* في مجلة *Scrutiny*). وكان كل من ليفايز وتريلينج قد اقتربا من الماركسية

في أوائل الثلاثينيات، كما احتفظ كل منهما على مدى عمره بحرص على الربط بين الأدب والتاريخ الاجتماعي. ونجد أن بعض زملاء ليفايز، وخاصة ك. د. ليفايز في كتابه *Fiction and the Reading Public*، وكذلك ل. نايتس في كتابه *Drama and Society in the Age of Jonson*، قدموا بعض الإسهامات القيمة كبدايات لعلم اجتماع الأدب، والتي تم نشرها في المجلدات الأولى من مجلة *Scrutiny*. وفي مراحل مبكرة من حياته، وقبل أن تتمكن منه روح بليك ولورنس على كبر، نرى أن دراسات ليفايز حول النثر في القرن السابع عشر والشعر في القرن الثامن عشر كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمسائل الاجتماعية بما فيها قضية الطبقة. وخلال الأعوام التي قام فيها بالتدريس في جامعة كمبريدج جعل موضوع التاريخ الاجتماعي لأسلوب كتابة الأدب الإنجليزي ضمن موضوعات تخصصه.

ومع تركيزه على النقد التطبيقي – أي تركيبة الكلمات على الصفحة– كان ليفايز مثله مثل فان ويك بروكس وتريلينج، ومثل إليوت نفسه، يضرب بجذوره الفكرية في التراث الفيكتوري للنقد الثقافي، وهو ما وضحه ريموند وليامز ببراعة في كتاب *Culture and Society*. وعلى مدار القرن العشرين ظل هذا التراث يتيح لبعض النقاد البارزين بديلا لكل من الشكلانية والحتمية الماركسية، مقدما لهم استراتيجية اجتماعية وطريقة لجعل الأدب ذا قيمة في عالم بدا فيه الأدب كما لو كان يفقد معناه تدريجيا.

وقد ضمّن ليفايز مقالتين في كتاب *The Common Pursuit* الصادر عام ١٩٥٢، قاما فيهما بتحديد العلاقة بين النقد والمجتمع بشكل مبدئي ولكن مفيد. ففي مقالة عن "الأدب والمجتمع" (*Literature and Society*) يؤكد أن مفهوم إليوت للتراث ليس بعيدا عن التاريخانية، ولكنه يتطلب منا قراءة الأدب في سياقه باعتباره "في جوهره يشتمل على ما هو أكثر من تراكم

لأعمال منفصلة". وباسم إليوت نجد ليفايز مصرا على قيام نقد يركز "لا على المحددات الاقتصادية والمادية، بل الفكرية والروحية، وبالتالي موحيا بفهم مختلف عن الماركسية للعلاقة بين حاضر المجتمع وماضيه، وتصور مختلف للمجتمع. إنه يفترض أنه – بما لا شك فيه- بقدر الأهمية العظمى للأوضاع المادية إلا أنه يوجد قدر من الاستقلالية الروحية في الحياة الإنسانية، وأن الذكاء والاختيار والإرادة الإنسانية تعبر عن نفسها بالفعل كاشفة عن طبيعة إنسانية متأصلة". إن هذا "القدر من الاستقلالية" يتيح مجالا للفردية الرومانسية التي شعر ليفايز أن أعمال إليوت كانت قد قللت من قيمتها.

وفي المقالة الثانية عن "علم الاجتماع والأدب" (***Sociology and Literature***)، بينما يشيد ليفايز بأعمال ليزلي ستيفين وج. م. تريفيليان، نجده يحذر المهتمين بالأدب من أنه لا يجب على النقد التطبيقي أن يقصر نفسه على "التحليل المحلي العميق... ودراسة 'الكلمات على الصفحة' في علاقاتها الدقيقة، وتأثير الصور البيانية المستخدمة فيها، وما إلى ذلك: إن الاهتمام الأدبي الحقيقي هو اهتمام بالإنسان والمجتمع والحضارة، ولا يمكن وضع حدود فاصلة له". ومن ناحية أخرى نجده يحذر المؤرخين وعلماء الاجتماع من أنه "إن الأدب يصبح بلا جدوى إن لم يتم استخدامه بشكل حقيقي، فالأدب ليس مجرد مادة موجودة ليتم تناولها سطحيا والإشارة إليها واستخدامها لتقديم الأمثلة من قبل النقاد المتحجرين". إن هذه النقطة تطابق تماما اعتراض ماثيسين على بارينجتون في مقدمة كتابه ***American Renaissance*** في فقرة أشاد بها تريلينج في كتابه ***The Liberal Imagination***. إن هؤلاء النقاد الثلاثة لم يحاولوا مجرد تحديد قائمة مختارة من كبار الكتاب – ففي ذلك تقليل لقيمة أعمالهم- بل سعوا إلى تقريب التاريخ الثقافي من الأدب مع تأصيل النقد الشكلي في الوعي التاريخي والأخلاقي.

ولكن بينما ظل ليفايز مصرا على عزلته، فيكاد لم يخرج من جامعة كمبريدج أبدا، وهي المكان الذي واجه (وكثيرا ما استفز) فيه بعض صور المعارضة، وقصر جهده إلى حد كبير على الأدب الإنجليزي في علاقته بالمجتمع الإنجليزي، نجد أن ماثيسين وتريلينج ساهما في خلق مجال مواز في الدراسات الأمريكية لما فعله ليفايز في الدراسات الإنجليزية. فبعد قيامه بتعريف رواية السلوكيات والواقعية الأخلاقية كتب تريلينج قائلا: "إن الرواية كما وصفتها لم تتأسس أبدا على تلك الشاكلة في أمريكا... إن الحقيقة تكمن في أن الكتاب الأمريكيين العباقرة لم يهتموا بالمجتمع. وقد كان كل من بو وملفيل بعيدين عن المجتمع وكانت الحقيقة التي سعيا للوصول إليها تتلاقى بالكاد مع واقع المجتمع. أما هوثورن فكان قاطعا في إصراره على أنه لا يكتب روايات بل نصوص من فن الرومانس (روايات البطولة والغرام في العصور الوسطى)... أما في أمريكا في القرن التاسع عشر فكان هنري جيمس هو الوحيد الذي أدرك أن ارتقاء القمة الأخلاقية والجمالية في الرواية يتطلب استخدام الملاحظة الاجتماعية". وكان موقف تريلينج ممزوجا بهجومه على الواقعيين الاجتماعيين الأمريكيين مثل دريزر.

ومثلما هاجم الناقد الماركسي جورج لوكاتش النزعة الطبيعية في كتابات زولا باسم "الواقعية النقدية" لدى بالزاك وستاندال، نجد أن تريلينج استهان بالواقعية الأمريكية باعتبارها محاكاة تدعي الواقعية لتراث أدبي أوروبي الأصل. وقد كان ذلك حكما سياسيا إلى حد ما – فقد كان العديد من الطبيعانيين الأمريكيين راديكاليين– ولكنه كان في النهاية تعليقا على المجتمع الأمريكي نفسه، وعلى الافتقار إلى النسيج الاجتماعي الذين لاحظه هنري جيمس في كتابه عن سيرة حياة هوثورن. (ففي هذا الكتاب استخلص جيمس أن "زهرة الفن لا تزدهر إلا حيث تكون التربة عميقة، وأن إنتاج القليل من الأدب يتطلب قدرا كبيرا من التاريخ، وأنه لابد من آلية اجتماعية معقدة لتحريك الكاتب") بل إن تريلينج أكد أيضا على أن الروايات الأمريكية "لم

تقدم لنا سوى القليل جدا من الشخصيات التي تحمل مضمونا وتظل في الذاكرة": فالشخصيات الأسطورية مثل كابتن آهاب أو ناتي بامبو هي شخصيات موجودة ولكن القليل منها يمثل شخصيات حقيقية واقعية، كما أضاف قائلا إن "الأدب الروائي الأمريكي لا يملك ما هو واضح في الرواية الأوروبية من ذلك الحشد البالغ من الشخصيات البارزة والحقيقية والتي تتمثل قيمتها في كونها نتاجا للوجود الطبقي".

ولكن لم يتبن كل النقاد موقف تريلينج الذي يحن فيه إلى ثقافة محددة طبقيا، بمن فيهن أولئك النقاد الذين اتفقوا معه في الرأي، وهي ثقافة ما كان هو نفسه سيتمكن في إطارها من الالتحاق بالجامعة أو الوصول إلى درجة الأستاذية. ونجد أن كتاب ريتشارد تشيس الصادر عام ١٩٥٧ عن الرواية الأمريكية وتراثها (*The American Novel and Its Tradition*) والذي حاكى فيه نموذج ليفايز مع تأثره الأكبر بكتابات تريلينج، يتتبع فيه فن الرومانس الأمريكي بدءا من بروكدين براون وانتهاء بفوكنر، أما كتاب ليزلي فيدلر الصادر عام ١٩٦٠ عن الحب والموت في الرواية الأمريكية (*Love and Death in the American Novel*) ذو النوعة الفرويدية، فيؤكد على الصور النمطية الشائعة من الميلودراما الغوطية والتي ترجع إلى أعمال من القرن الثامن عشر مثل كتاب *La Nouvelle Héloïse* وكتاب *The Monk*. وقد ساهم كل من تشيس وفيدلر في انتشار النقد القائم على الأساطير (*myth criticism*) في العقد الذي تلى الحرب، كما يرتبط كتاباهما ارتباطا وثيقا ببعض الأعمال الرئيسية في الدراسات الأمريكية والتي حاولت – باستخدام نفس قائمة النصوص الأدبية– تحديد بعض الأساطير والرموز الجوهرية في الثقافة الأمريكية. ومن هذه المؤلفات كتاب هنري ناش سميث *Virgin Land* الصادر عام ١٩٥٠، وكتاب ر. و. ب.لويس *The American Adam* الصادر عام ١٩٥٥، وكتاب ليو ماركس *The Machine in the Garden* الصادر عام ١٩٦٤.

إلا أن هذه الكتب بداية من كتاب ماثيسين ***American Renaissance*** تعرضت في النهاية لهجوم من جيل الباحثين الشباب باعتبارها نماذج للتاريخ "المتفق عليه" أو النقد أثناء الحرب الباردة، أي أنها كتب كانت تسعى للوصول إلى أرضية مشتركة ورؤية موحدة مع تجاهلها للصراعات والتوترات المتأصلة في الثقافة الأمريكية. وقد كان ذلك هو وجه اعتراض تريلينج على بروكس وبارينجتون، إلا أنه في حين ركز تريلينج على تصادم الأفكار نجد أن الباحثين الشباب أصروا، مسترجعين روح ماركسية الثلاثينيات، على صراع الطبقات والقوى الاقتصادية. ومع نشأة الماركسية الأكاديمية والنسوية ودراسات العالم الثالث الثقافية في دائرة الجيل الأصغر من المتخصصين في الدراسات الأمريكية أصبحت النظرية التاريخانية الجديدة (***new historicism***) أكثر تأكيدا على المؤلفين الشائعين والكاتبات من النساء والكتاب السود والنصوص غير الأدبية، جنبا إلى جنب القضايا الأيديولوجية التي تعكسها مثل تلك النصوص. إن كثيرا من الاهتمام الذي تم تركيزه خلال عقود على فن الرومانس الأمريكي أصبح موجها الآن نحو تراث الواقعية الأمريكية الأكثر تقدمية ونقدا والذي ساهم كل من تريلينج وماثيسين وأتباعهما في القضاء عليه. إلا أن العديد من نقاد الرمز والأسطورة من الجيل السابق، ورغم رد فعلهم المناهض للتاريخانية النظرية في الثلاثينات، ساعدوا مع ذلك في الحفاظ على منظور اجتماعي وثقافي للأدب خلال مرحلة صعود النقد الجديد.

كازين وراف، ومجلة "بارتيزان ريفيو" *Partisan Review*

خلال فترة قصيرة أعقبت كتاب ***American Renaissance*** صدر كتاب مهم عن الأدب الأمريكي اتخذ منحى بعيدا عن تلك التوجهات السابقة. كان ألفريد كازين حالة استثنائية مبكرة بين مثقفي دائرة نيويورك من حيث

اهتمامه العميق والكبير بالماضي الأمريكي. وكان في السابعة والعشرين من عمره عندما نشر في عام ١٩٤٢ كتابه المدهش ***On Native Grounds*** والذي اشتمل على دراسة لكتاب النثر الأمريكيين منذ عام ١٨٩٠. وقد أشاد تريلينج بكتابه في مجلة ***The Nation*** باعتباره "ليس تاريخا أدبيا فحسب بل تاريخا أخلاقيا". إلا أن النماذج التي أشار إليها كازين، وهي نماذج أصبحت جزءا من القصة التي أوردها في الكتاب، تمثلت في كل من إدموند ويلسون وفان ويك بروكس، وهما ناقدان كانا في عداد النقاد القدامى بحلول عام ١٩٤٢، حيث كان كل من رانسوم وتيت وبلاكمور وبيرك وكلينث بروكس قد نشروا أولى كتبهم الشهيرة. كان كازين ابنا لأسرة من المهاجرين تتحدث لغة اليديش وتعيش في منطقة براونسفيل في حي بروكلين، وقد بدأ حياته العملية الحافلة بعرض الكتب – وشغف بالأدب الأمريكي– وهو ما يزال طالبا في كلية سيتي بنيويورك (***City College***) عام ١٩٣٤.

ومثل غيره من النقاد الثقافيين لم يكن كازين مجرد ناقد بل كان كاتبا متميزا أيضا. وقد أضفى على النقد حيوية مبهرة ورونقا عبقريا مدهشا يفوق متطلبات كتابة عروض الكتب: فقد كان في وسعه إضفاء بريق على حياة الكتاب وكتاباته في عبارة واحدة، وكان هدفه دائما هو الوصول إلى الصميم في تعليقاته ووضع يده على جوهر الخيال وتدفقه. وفي تعليقه على مينكين كتب قائلا: "كان تكنيك مينكين بسيطا: كان يقلب التوقعات والقواعد التقليدية"، أما فيما يتعلق بستاينبك فقال: "إن شخصيات ستاينبك دائما على شفا أن يكونوا بشرا، ولكنهم لا يصبحون كذلك أبدا". وبالنسبة لويلسون كتب عنه: "بخلاف معظم النقاد يبدو كما لو كان يأخذ صف القارئ بدلا من مخاطبته، فهو يفكر بعقل القارئ بل وأحيانا يقوم بذلك تبعا لسرعة القارئ". وكتب عن فان ويك بروكس الآتي: "إن تصور بروكس للعصر الذهبي لم يكن زائفا، بل كان أسطورة أدبية عظيمة... ولكن عندما طبقه على مارك توين اعتمد

تصوره على مزيج غريب من التاريخ الاجتماعي والتحليل النفسي الأدبي الذي كان على قدر من الإبهار والتجديد بحيث لم يكن مقنعا وفي نفس الوقت غير قابل للمعارضة". كما نجد تعليقه المطول على سينكلير لويس: "ما الذي يلفت اهتمامنا إلى لويس اليوم سوى مدى قدر استمتاعه دائما بالناس في أمريكا؟ ما الذي يلفتنا إليه سوى الحماس المزهو بنفسه الذي يطل من وراء شخصياته الكاريكاتورية، وهو الحماس الذي يجعلهم مضحكين جدا – وبالتالي مريحين جدا؟ إن روائيا غير منتقد للحياة الأمريكية هو وحده القادر على إضفاء كل هذا القدر من الطاقة على آلياته، إن روائيا حريصا على عدم تجاوز الساحة المرئية ولكن إعادتها إلينا بصورة مبهرة هو الوحيد القادر على تقديم صورة على تلك الدرجة من الحيوية للأمريكيين كما هم أو كما يرون أنفسهم".

إن ما سبق هو بقلم كاتب شاب، ويمثل نقدا بلاغيا على درجة نادرة من الحيوية والطاقة والعمق. وتحمل تلك الكتابة ثقة في فعاليتها، فتمضي قدما دون التفات بالتأكيد لمدى "سرعة القارئ". إلا أنه مع تناوله لكاتب تلو الآخر بصورة قاطعة حاسمة مبهرة يكشف نقد كازين عن موهبة في تصوير الشخصيات والأجواء العامة، وهي موهبة تجعل من مذكراته التي صدرت في عدة مجلدات *(A Walker in the City; Starting Out in the Thirties; New York Jew)*، نصا مصقولا بارعا مع كونه مليئا بالعاطفة المضطربة والمربكة. ولم ينشر كازين أية أعمال روائية ولكنه كان يؤلف النقد مثلما فعل ويلسون بأسلوب سردي. فالفصل الأول من كتابه ***On Native Ground*** حول الصراع من أجل الواقعية (***The Opening Struggle for Realism***) مبني على التحول الذي طرأ على وليم دين هاولز من كونه شابا متدينا من وسط الولايات المتحدة ومنتميا لتراث الثقافة الرفيعة، ليصبح راديكاليا ملتزما وكاتبا للروايات الاجتماعية. ومثلما بنى كل من ويلسون وبروكس كتاباتهما

النقدية حول لحظات سردية كانت في الوقت ذاته لحظات تحول ثقافي، نجد أن كازين استخدم انتقال هاولز من بوسطن إلى نيويورك كرمز لتحول السلطة الثقافية من قدامى رجال الدين في إقليم نيوإنجلند إلى الواقعيين الجدد في المدن والمناطق الحضرية.

إنها بالكاد فكرة جديدة ولكنها تتناقض بشدة مع التوجه الذي قدمه ماثيسين وتريلينج للطلاب الدارسين للثقافة الأمريكية. كانت مدرستهما الجديدة ترتكز على كتاب النهضة الأمريكية، وعلى جيمس وشباب كتاب الحداثة في العشرينيات من القرن العشرين، كما أنه كان توجها يتحدى المناهج الأكاديمية في الأدب الأمريكي على مدى الثلاثة عقود التالية. أما كازين، فعلى الرغم من تناوله فترة يمكن اعتبارها تمثل انتصارا للحداثة، إلا أنه عاد إلى مساحة نقدية قديمة عن طريق تتبعه مسيرة الواقعية من حملات هاولز المبكرة انتهاء بإحياء النزعة الطبيعانية خلال سنوات الكساد. كان كتاب كازين *On Native Grounds* عملا طال انتظاره وجاء متأخرا في الثلاثينيات، مثله في ذلك مثل كتاب جيمس آجي *Let Us Now Praise Famous Men*. وكان كتاب كازين جامعا ما بين القومية الثقافية والحداثة وراديكالية خاصة به، ونجد أن الفصل الأخير فيه حول أمريكا (*America! America!*) والذي يتناول فيه الصحفيين وكتاب السير وكتاب النصوص التوثيقية في عصر الكساد مثل آجي، هو فصل يغطي مساحة كاملة من الاغتراب إلى الاندماج والذي يمثل جزءا من أسطورة جوهرية خاصة بالثلاثينيات – أي رحلة للوصول إلى المستقر الأخير، أو العودة إلى البيت/ الوطن. (وفي كتابه التالي *A Walker in the City* تناول كازين عالم نيويورك بما فيه من تعددية عرقية مشيرا إلى خلفيته اليهودية، وهو أمر لم يستطع جيل تريلينج القيام به نظرا لأنه كان ما يزال بعد في مرحلة البداية أو ترك البيت/ الوطن).

وكان كازين مثل معلميه ويلسون وبروكس قد ترك بصمته لا باعتباره قارئا متعمقا بل قارئا واسع القراءة، وفي مرحلة التطور الأكاديمي التي أعقبت ذلك تمت تنحية إنتاج كازين جانبا، بما فيها من عرض واسع للكتابات المتميزة لا تركيزا على الروائيين فحسب بل تقريبا كل النقاد الذين يتناولهم في هذا الفصل. وكانت المناهج الدراسية والأبحاث المتخصصة قائمة على عدد محدود من الكتاب البارزين، ولم يكن من الممكن تدريس الوعي الذي تمتع به كازين كما أن الكتاب الذين كان يتناولهم بالنقد كانوا قد بدأوا يفقدون بريقهم، وكان المنهج التاريخي يفقد قيمته. بل حتى الأكاديميين وجدوا بعض الأفكار الموحدة في كتب تريلينج بما يتيح لهم الاستعانة بها: الخيال المتحرر، الثقافة المعادية، دور البيولوجيا عند فرويد، وأيديولوجيا الحداثة. أما في أعمال كازين فلم يجدوا سوى موجات من الانطباعات العبقرية والرؤى البراقة المبهرة. كان ذهن كازين المشتعل بالشغف والحماس دائما منصبا على كاتب أو آخر وعالمه، لا على الأفكار. ومع ذلك ظل يمارس النقد كامتداد لكتابة سيرة الحياة والتاريخ الثقافي، مشيرا إلى شخصيات أدبية رئيسية مثل وارتون ودريزر من حيث الوسط الذي نشأوا فيه وتشكلهم النفسي لا من خلال التفاصيل الخاصة بعمل أو آخر. وكان أسلوبه الحدسي المكثف غير قابل للمحاكاة. وإضافة إلى ذلك ظل كازين مدافعا ملتزما عن دريزر حتى ما تراجع شهرته في الخمسينيات بعد هجوم تريلينج الشديد باعتبار أن دريزر لم يقدم شيئا للنقد الجديد أو للمنهج الحداثي.

إلا أنه مع تفهمه وتسامحه مع كل نقاط ضعف دريزر الأسلوبية والفكرية، ومع كل ما تمتع به من حدس تاريخاني، كان كازين شغوفا بالفن من أجل الفن، مما قربه من تريلينج بدرجة أكبر من الأكاديميين الراديكاليين الشباب الذين عاودوا الالتفات إلى دريزر والواقعية في السبعينيات من القرن العشرين. فبالنسبة له لم يكن الأدب تعبيرا عن الأيديولوجيا والتوجهات

الثقافية بقدر ما كان عبارة عن دراما للصراع الداخلي الخطير وإنجازا على المستوى اللغوي. ويتساءل كازين في الفصل الأخير من كتابه عن أوجه القصور لدى هاولز قائلا: "ما الذي غاب عنه؟" ثم يجيب عن التساؤل مشيرا إلى جيمس الذي كان رغم كل أوجه قصوره "قد عاش بشكل ما حياة فنان عظيم، وتمسك بشغف قوي بحياة الفن وكرامة حرفة الكتابة". فقد كان جيمس هو الآخر واقعيا اجتماعيا، ولكنه بخلاف هاولز قد نجح في تحقيق "تكثيف خادع غام، ووعي بكل أطياف وإيحاءات ونتائج الفن، وقدرة على الدخول في أعماق تعقيدات الوعي الإنساني".

إن كازين كتب ذلك قبل إعادة إحياء أعمال جيمس في بداية الأربعينيات، وهو أمر يساعد على تحديد بعده التوجه الاجتماعي بتراثه في الثلاثينيات، ذلك التراث الذي ظل يضرب بجذوره فيه، وهو أيضا التراث الذي سعى تريلينج لمعارضته في أعماله. ولعله من الممكن "تفسير" كتاب *On Native Grounds* من خلال كتاب *A Walker in the City* ثم كتاب *Starting Out in the Thirties* حيث توضح مدى بقاء كازين في موقع الغريب عن المهاجرين من الطبقة العاملة، مقارنة بتريلينج الذي احترم قيم الطبقة الوسطى والذي احتفظ لإنجلترا – بل بفكرته عن إنجلترا– بشغف غامض وشامل يعادل شغف كازين بالأدب الأمريكي والتاريخ الأمريكي، بل والطبيعة الأمريكية. وهكذا نجح كل من كازين وزتريلينج في خلق توازن اختلف من أحدهما إلى الآخر بين الفن والوعي الاجتماعي، وبين الحداثة والثقافة الجماهيرية. وعلى الرغم من أن كازين أطلق على مرحلة الثلاثينيات في الأدب "عصر المجندين" إلا أنه شعر برابطة وثيقة وغريبة بالنقاد النبلاء مثل ويلسون وبروكس، وكذلك بالكتاب الأمريكيين المتأصلين في الثقافة الأمريكية مثل هاولز وهنري آدامز الذين لم يعتمدوا على حساسيتهم الفكرية بقدر جذورهم المتأصلة في الثقافة التي كثيرا ما انتقدوها.

وإذا كانت نقاط قوة ويلسون وبروكس متمثلة في إحساسهما بالمكـــان، فإن قوة تريلينج كانت في إحساسه بالحاضر وحدسه المتميـــز فيمـــا يتعلـــق بالحالة والمزاج السائد في اللحظة الثقافية. وعندما كتب كازين عن هـــاولز جعله مثالا أوليا للغريب الآتي من الخارج الذي يتحول إلى فرد من داخـــل المجتمع، والذي يعود باختياره الحر إلى تحويل نفسه إلى غريب مرة أخرى: فهو اشتراكي وكاتب غير معروف ورجل اهتز وانفعل بشدة بـــ"جريمة القتل المدنية" للفوضويين في هيماركت، وكان راعيـــا للفنـــانين الـــشباب غيـــر المحبوبين وللقضايا الراديكالية. كانت هذه هي صورة هاولز في الثلاثينيات، وعندما كتب تريلينج عنه بعدها بعشرة أعوام في بداية الخمسينيات امتدحـــه باعتباره مدونا للحياة العادية للطبقة الوسطى، وهي بمثابة مقدمة لما يـــسود العصر الحديث من إحساس بالتطرف والنبوءة. وبصرف النظر عما يكشف عنه ذلك فيما يتعلق بالقيم التي كان تريلينج متمسكا بها وبالوعي الأدبي الذي فقد راديكاليته في الخمسينيات، إلا أنه يؤكد ميله نحو التفكير الجدلي وموهبته الفطرية في إلقاء الضوء على اللحظة الراهنة عن طريق ما يتعارض معها.

إن هذا النوع من النقد الثقافي التشخيصي الذي تطور على يدي فـــان ويك بروكس في مرحلة مبكرة من حياته، والذي تعلمه من الثقافة الفيكتورية، كان هو مجال تخصص كل النقاد المساهمين في مجلـــة ***Partisan Review***، وخاصة في مناقشاتهم الدورية حول قضايا الفكر والثقافة ***(The New Failure of Nerve; Religion and the Intellectuals; Our Country and Our Culture)*** إن الأثر الأكبر لتلك المناقشات تمثل في تركيزها لا على البلاد على اتساعها بل على تغير آراء المثقفين وخاصة المفكرين في مجـــالي الأدب والـــسياسة الذين شكلوا دائرة كتاب وقراء مجلة ***Partisan Review***. كانت هـــذه هـــي الطبقة المثقفة التي انتمى إليها تريلينج وكان يشير إليها بقدر من السخرية في استخدامه ضمير الجمع "نحن"، باعتبارها كما وصف لاحقـــا تمثـــل "ثقافـــة

معادية" في الوقت الذي دخلت فيه إلى مجالي الحياة الأكاديمية والعامة. وقد ترك نقاد آخرون من دائرة نيويورك بصمتهم كمحللين حادين للتوجهات الفكرية المختلفة، بمن فيهم هارولد روزنبرج في مجموعة من المقالات التي كتبها في مرحلة مبكرة من حياته والتي صدرت بعدها في كتاب *The Tradition of the New and Discovering the Present*، وكذلك الروائية وكاتبة المقالات ماري ماكارثي، والكاتب ذو الأسلوب البارع ف. و. دبي والذي كان محررا أدبيا لمجلة ***New Masses*** ثم أصدر كتابا متميزا عن هنري جيمس بالإضافة إلى العديد من المقالات البارعة الأسلوب والصياغة، والكاتب إيرفينج هاو في شبابه، والذي حافظ في مقالاته (مثل "*This Age of Conformity*" عام ١٩٥٤) على موقف راديكالي جعله على خلاف مع مثقفي دائرة نيويورك الآخرين، وكذلك الكاتب فيليب راف تحديدا والذي كان على مدار سنوات عدة مشاركا في تحرير مجلة ***Partisan Review***، والذي انفصل هو ووليم فيليبس عن الحزب الشيوعي في منتصف الثلاثينيات مع مواصلته دفاعه العبقري عن تاريخية أكثر انتقائية في مواجهة كل تطور تشهده الساحة النقدية.

ولعل راف كان هو المنظّر الأقوى والمفكر الأيديولوجي الأكثر خبرة ومهارة في دائرة نقاد نيويورك. كان لدراسته الأدب الأوروبي واللغة والجدل السياسي كاتبا صعبا ولكن بارعا في تطبيق المناهج الماركسية على المناقشات المناهضة للستالينية، وعلى القضايا الأمريكية. وقد بدأت شهرته كمنظّر للكتابة البروليتارية، بل وحتى أثناء المرحلة الشيوعية لمجلة ***Partisan Review*** ما بين عام ١٩٣٤ وعام ١٩٣٦ عبر كل من راف وفيليبس عن عدم رضائهما عن الحدود الضيقة للنقد والرواية البروليتارية. ولاحقا في عام ١٩٣٩ كان أحد أهم مقالات راف الأولى يشن هجوما شديدا على أدب البروليتاريا باعتباره "أدبا معبرا عن حزب يرتدي قناع أدب معبر عن طبقة".

وقد شهد العام ذاته نشر مقالة (*Paleface and Redskin*) يقدم فيها إعادة صياغة مركزة لمقولة بروكس بشأن الحد الفاصل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الدنيا في المجتمع الأمريكي.

وللأسف أن راف حدد في هذه المقالة كلا من جيمس وويتمان باعتبارهما رموزه، لا لأن جيمس تأثر بشدة في مرحلة لاحقة من حياته بشعر ويتمان مثلما شهدت على ذلك إيديث وارتون، بل لأن الكاتبين كانا أكبر وأشمل من أن يلائما نموذج راف الرمزي. (وبالفعل أشار كل من سانتايانا وبروكس إلى ويتمان باعتباره الشخصية التي تتجاوز ذلك الحد الفاصل.) إن تلك الخاصية التخطيطية إن لم تكن براجماتية كانت من عيوب النقد الذي قام به راف. وقد وضع تريلينج نواياه الجدلية في إطار من الجدل غير المباشر وباستخدام لغة مخففة ورشيقة مثلما نجد في وصفه الغامض للستالينية بأنها "ليبرالية"، مما أتاح لمصطلحاته استخداما وتطبيقا أوسع فاعتبرها بعض النقاد مرنة ومثيرة للفكر في نفس الوقت. أما راف الذي كان مجاله أقل اتساعا والذي كانت أعماله عادة ما تتصف بالتعقيد ولكن بلا غموض، فقد كان قادرا على الكتابة النقدية كما لو كان يكتب ورقة موقفية لاجتماع حزبي، يحاكم فيها الكتاب بدلا من نقدهم.

إلا أنه عندما كتب عن دوستويفسكي وكافكا وتولستوي وجوجول وتشيخوف، فبالإضافة إلى إثبات كونه عالما متميزا في التحليل الأيديولوجي، كشف راف أيضا عن امتلاكه حسا قويا وقدرة على إصدار الأحكام الأدبية، وفوق هذا وذاك وضع يده على صميم القضايا النقدية الصحيحة. ومثله في ذلك مثل ويلسون وكازين (رغم أنه فاقهما في العجرفة) كان يتمتع بموهبة عرض الكتب في تحديد جوهر مخيلة الكاتب الذي يتناوله بالنقد. ولم يكن تشيخوف بما تتصف كتاباته من وعي وسخرية متزنة، مصدر إعجاب راف بالقدر الذي أعجب به بدوستويفسكي، إلا أن راف كان قادرا على تحويل

عرضه لمجموعة مختارة من رسائل تشيخوف إلى تعبير عن موقف قـوي ومكثف. فقد نفى أن يكون تشيخوف كاتبا يترك قراءه وقد أدخلهم فقط فـي حالة من "الكآبة اللذيذة"، بل استنكر أيضا الرأي الذي يعتبره "مجـرد ناقـد للمجتمع الروسي في مرحلة من مراحل تطوره". حيـث أدرك راف تمامـا مزيج البهجة والتشاؤم والإرادة الشخصية والتعاطف القائم في رؤية تشيخوف الإنسانية. وهكذا سعى راف لإيجاد موقع وسط في منهجه النقدي، مـا بـين الانطباعية المنفصلة تماما وبين التاريخانية الآلية الحتمية، فكتاباته رغم ميلها عادة إلى التجريد إلا أنها تلتفت إلى العالم المحدد الخاص بمؤلفها.

وكان راف شغوفا بالفن إلى حد منعه من أن يظل ماركسيا متشددا، إلا أنه كان أيضا غارقا في التاريخ والسياسة إلى حد منعه من أن يـستقر فـي إطار الشكلانية وعلم الجمال أو الفن للفن، كما هو الحال بالنسبة لبعض كتاب مجلة *Partisan Review* مثل كليمنت جرينبرج. وخلال سنواته الأخيـرة – حيث توفي عام ١٩٧٣– أصبح راف شخصية متفردة وغريب الأطوار أكثر من قبل، فأخذ يصدر أوامره إلى اليسار الجديد ويلقي لعناته علـى الثقافـة المضادة بل وعلى الكتاب الذين نشأوا في إطـار مجلـة *Partisan Review* مثل نورمان مايلر على سبيل المثال. فباختصار نجد أن راف أخذ يتـصرف مثل الكوادر الثقافية في الحزب الشيوعي ممن انتقدهم في شبابه. إلا أنه كان خلال الأربعينيات والخمسينيات معارضا نشطا للنقد الشكلاني والآلي الجديد، بما في ذلك النقد البلاغي والنقد القائم على الأساطير والتأويل الشعري فـي تطبيقاته على الفن الروائي. وعلى الرغم من أنه لم يحمل نفس الحماس تجاه هنري جيمس الذي حمله له معظم معجبيه، إلا أنه مع ذلك ساعد في إحيـاء الاهتمام بجيمس، بل وساهم في تحقيق هدف جـيمس المتمثـل فـي جعـل المناقشات حول الأدب الروائي على أساس نظري أكثر قوة، وهو ما يتمثـل في مقالات راف الواسعة المجال "*Notes on The Decline of Naturalism*") و"*Fiction and the Criticism of Fiction*").

وكثيرا ما تم اعتبار راف الناقد الفذ في مجلة *Partisan Review*، وكانت أعماله التي تقع أكثر من تريلينج عند "التقاطع الدموي حيث نقطة التقاء الأدب والسياسة" تجمع بين حداثة محافظة نسبيا متشككة في شطحات الطليعة من ناحية، وبين ماركسية مناهضة للشيوعية ومتنبها في نفس الوقت دوما إلى الإشارات الدالة على تراجع مواقف زملائه ونزوحهم إلى أشكال من التكيف مع الساحة الأمريكية. وهكذا تنبه راف إلى "الدلالات الغامضة إن لم تكن محافظة تماما" فيما رآه لدي تريلينج من "ارتداد شديد عن الراديكالية". إلا أن مقالاته عن الأدب الروائي تسير بمحازاة مقالات تريلينج: حيث يستدعي التراث الكلاسيكي للواقعية الأوروبية كسبيل للهجوم على الطبيعانية، كما يستميل كبار الحداثيين ضد معاصريهم التابعين ممن سيرثون النزعة الطليعية. إلا أنه في حين كان تريلينج يرى الحداثة في صورة تشاؤمية في سبيلها إلى الفناء باعتبارها حركة متراجعة نحو البدائية ورافضة للحياة العادية، كان راف يراها كمرحلة متأخرة من الواقعية ومحاولة للاعتراف بما في العالم الحديث من تمزق وتناقضات. إن الحداثة هي واقعية القرن العشرين بينما ما بعد الحداثة هي صورتها الكاريكاتورية العدمية. وبالتالي كان كبار الكتاب هم أولئك الذين يلقون بالضوء على الأزمة العامة من خلال تتبع صراعاتهم الداخلية الخاصة بهم.

وهكذا نجد أن راف، وبأسلوب هيجلي حقيقي، قام بالتركيز على ما هو عام ومحدد، أي تأثير التاريخ كما يتم استشعاره من خلال خبرات الأفراد. وفي الوقت الذي رأى فيه تريلينج الحداثة كشكل من العنف الروحي رآها راف باعتبارها اللحظة الأخيرة في مرحلة التراث العظيم أي لحظة الوعي بالذات الحتمية لعصر مضطرب. وبينما حدد تريلينج موقع الواقعية أساسا في القرن التاسع عشر – بحيث يتم استدعاؤها كمقدمة للحداثة– فإن مبدأ الواقعية ظل بالنسبة لراف ومثله في ذلك مثل الروائي سول بيلو "هو أكثر مقتنيات

العقل الحديث قيمة"، كما قام بتوجيه سياط غضبه ضد النقاد الذين اعتبرهم في رأيه قد تراجعوا عن تلك "الحاسة السادسة" أي استشعار التاريخ باعتباره متجذرا ومتأصلا في الواقعية، وقد تضمن هؤلاء الخصوم أصحاب النقد القائم على الأسطورة ممن عجزوا عن إدراك أن الرموز والإشارات لم تكن أبدا هي جوهر الرواية بل "إضافة على معناها، وإيحاءاتها هي زيادة إضافية على نسيج تفاصيلها".

مثل كل من باختين وتريلينج، بل ومثل هنري جيمس ود. هـ. لورنس من قبل، كان راف يعتبر الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية انفتاحا على التجربة الإنسانية. فمع عدائه الشديد للدين كان يرى أن انتشار التأويل الرمزي هو "نوع من تنظيم للروح، وبما أن الغرض هو تحويل كل الأمور إلى مسائل روحية بكل الطرق الممكنة، فقد أصبح من المفترض من النقاد أن يطهروا الأدب الروائي من كل ما فيه من خصائص الخيال التفصيلي عن طريق تناول التفاصيل المتعلقة بالتجربة الإنسانية – أي تفاصيل المشهد والشخوص والحدث: أي تطهير النصوص مما فيها من حيوية وتعبير مادي مباشر". وقد كان راف ناقدا يكتب من منطلق رد الفعل، مثله في ذلك مثل تريلينج وغيره من مثقفي دائرة نيويورك، وكان يؤكد في الثلاثينيات بما فيها من حماس ونشاط على موقفه المعارض لأشكال الطبيعانية المتشددة، كما كان يؤكد في الخمسينيات التي خفت فيها الحماس السياسي على موقفه ضد "المثالية الرجعية التي أصابت حياتنا الأدبية الآن والتي تتخذ صورة الاهتمام الصارم بالشكل الجمالي". ويلخص راف الوضع قائلا: "إذا كان الخطأ النقدي المتكرر في الثلاثينيات هو العجز عن التمييز بين الأدب والحياة، فقد تحول هذا الخطأ في الوقت الحاضر إلى عجز عن إدراك العلاقة الوثيقة والضرورية بينهما".

ومن ناحيته يقوم راف هو الآخر بشن هجوم على النقد الشكلي والأسلوبي للفن الروائي باعتباره "خرافة الكلمة" ونتيجة لـ"تلويث معنى النثر باستخدام مبادئ نقد الشعر". إن بعض النقاد "يميلون إلى القيام بردود أفعال مبالغ فيها للحقيقة الثابتة بأن النثر يتكون من كلمات مثله في ذلك كالشعر تماما"، ولكنه يؤكد على أن لغة الرواية "لا تقود إلى نفس التلاعب اللفظي القائم في اللغة الشعرية سوى بشكل متقطع، وهو تلاعب يكشف عن النسيج الصوتي للكلمة في نفس اللحظة التي يتم فيها إطلاق إمكانات وأبعاد معناها". إذا كان الكتاب اللامبالون بالأسلوب مثل تولستوي ودوستويفسكي يعتبرون أكبر مكانة من ترجينيف أو جين أوستن فإن ذلك يبين، طبقا لما يراه راف، وجود عناصر شكلية أخرى أكثر قوة من المؤثرات اللغوية: "أي خلق شخصية ما على سبيل المثال، أو أعماق التجربة الحياتية التي ينبع منها الحس الأخلاقي للمؤلف، أو قدرته على بناء الحبكة (الحبكة بمفهومها الأرسطي باعتبارها روح الحدث) لتوظيف عناصر التجربة جنبا إلى جنب سلطة القدر الحتمي".

إن الأسلوب باختصار هو الإيقاع السردي الذي يلائم تخيل الكاتب للواقع، "إن قصة بقلم دوستويفسكي لا يمكن أن يتم قصها جيدا بأسلوب كاتب مثل دريزر على سبيل المثال، حيث إن أسلوبه صعب وإيقاعه السردي بطيء". أما دريزر الذي كان راف قد هاجمه سابقا، فيراه راف الآن كاتبا أفضل بلا شك من دوس باسوس. أما بالنسبة لدوستويفسكي فإن "أسلوب دوستويفسكي يتصف بخاصية من التطويل التي تتماشى تماما مع سرعة السرد ودرامية الحدث... إن المبدأ الأساسي في لغة دوستويفسكي هو السرعة، وبمجرد أن تتحقق له السرعة نجد أن كل العناصر الأخرى التي يحتاجها بناؤه الدرامية تتحقق بالتبعية".

إن آراء راف التي تتخذ لنفسها صيغة أكثر نظرية من مقالات تريلينج عن الأدب الروائي هي آراء تؤدي إلى مقولات قوية تعبر عن الكثير من النقاد ذوي التوجهات الاجتماعية في النصف الأول من القرن العشرين، ومنهم العديد من الماركسيين مثل جورج لوكاتش وأعضاء مدرسة فرانكفورت ممن جمعوا بين الإبستمولوجيا المحافظة وبين تصور تقليدي للشكل وبين مبادئ اليسار السياسية. ومهما كانت درجة تعاطفهم مع الطليعة إلا أن أعمالهم تضرب بجذورها في أعماق علم الأخلاق وعلم الجمال – والرؤية التاريخية– في القرن التاسع عشر. إنهم يرون الأدب أساسا باعتباره انعكاسا للواقع وإعادة صياغة للتجربة المباشرة التي تمنح القدرة على نقد تلك التجربة. إنهم يركزون على الواقعية كسلاح للنقد الاجتماعي وأداة للتعرف على الذات.

وفي الوقت الذي يصر فيه النقاد الماركسيون على وجود توافق وثيق بين الحياة والأدب، وبين التاريخ وتاريخ الأدب، فإننا نجد أن نقاد الثقافة الأنجلوأمريكية، البعيدين عن الماركسية، يصرون على وجود قدر من الاستقلالية النسبية للفرد وعلى وساطة الشكل الأدبي، وهو ما يعتبره راف قادرا حسب قوله على "توظيف عناصر التجربة جنبا إلى جنب سلطة ما هو محتوم". إن ذلك يوضح تأثير فرويد والنزعة الأنجلوأمريكية الفردية والعملية، فكما تشير العبارة نجد أن "الحاسة السادسة" لديهم، أي الحس التاريخي، هو في الأغلب مسألة حدس وإدراك أكثر منه نظرية جامدة. فنادرا ما يبحث هؤلاء النقاد في صور التوازي التام بين الأدب والتاريخ مثلما فعل لوكاتش في كتابه عن جوته ***Goethe and His Age*** وفي كتابه عن الرواية التاريخية ***The Historical Novel***، أو في مقالاته عن بلزاك وستاندال، وذلك على الرغم من أن فهمهم لأدب الرواية قد تشكل في إطار اشتمل على كثير من نفس المؤلفين. وهكذا فإنه عندما ربط إدموند ويلسون

بين "القدر الذي لا يرحم" أبطال روايات إيديث وارتون وبين "ما حدث لمدينة نيويورك من تحول بفعل المالية والآلية أثناء حياتها" فإنما كان ويلسون يقوم بمقارنة موحية – مستدعيا حقيقة اجتماعية تترك بصمتها على أقدار بعض الأفراد– دون وصف علاقات سببية مباشرة.

وبشكل عام كان النقاد الماركسيون مناهضين للحداثة وعميقي التشكك بشان ما اعتبروه أدب التحلل والتفكك. ومن ناحية أخرى نجد أن النقاد الثقافيين وخاصة من ولد منهم في القرن العشرين كانوا يعتبرون الحداثة تطورا للواقعية وانعكاسا واضحا للحياة المعاصرة، تحمل مسحة ما أسماه راف "أزمة ذلك التحلل للعالم المألوف" أي انحلال النظام العقلاني القديم لعصر العلم والثبات في القرن التاسع عشر. إلا أن نزعتهم الحداثية كانت في جوهرها حداثة محافظة: حيث إن الاتهامات التي وجهها الجيل السابق إلى الحداثة – أي اتهامات بعدم الوضوح، وانعدام المسئولية، والتشاؤم الطائش– هي نفس الاتهامات التي عادوا هم أنفسهم ليوجهوها تجاه الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة. فإذا كان كل من لوكاتش وويلسون قد هاجما كافكا، فإننا نجد أن راف وهو ممن تتلمذوا على يدي كافكا قد وجّه سهام هجومه (منذ عام ١٩٤٢) على من انتهج نهج كافكا: "لا يكفي أن نعرف كيف نفكك العالم المألوف، بل إنها مجرد طريقة لإطلاق العنان لأنفسنا وأسلوب للسعي نحو الأصالة بأية طريقة ممكنة. ولكن الأصالة من هذا النوع ليست أكثر من سلوك مهني تمارسه الطليعة". أما عندما يتحدث عن "المجدد الأصيل" فإنه يؤكد بشكل أقرب إلى الكلاسيكية أنه *"في الوقت الذي يسعى فيه إلى تفكيك العالم فإنه يعيد تركيبه مرة أخرى"*، وهي مقولة تتماشى تماما مع هجومه على النقد الشكلي وتأكيده على كون الفن تجربة.

وقد أظهر هؤلاء النقاد ذوو التوجه الاجتماعي قربا أكبر بشكل عام إلى الرواية التاريخية منه إلى الأعمال التجريبية للطليعة الأدبية. وكان كل

من ويلسون وراف، اللذين أجادا اللغة الروسية، منبهرين بالكثافة الروحية التي تناول بها الكتاب الروس القضايا الاجتماعية والأخلاقية والسياسية، إلا أنه نظرا لتمسكهما بالعلمانية لم يلتفتوا كثيرا إلى الهموم الدينية الموجودة في تلك الكتابات. وكانت أولى مقالات راف التي تناول فيها أعمال دوستويفسكي تناقش رواية ***The Possessed*** التي يشن فيها دوستويفسكي هجوما حادا على الجيل الراديكالي في الستينيات من القرن التاسع عشر. كما ألقى ويلسون الضوء على رواية فلوبير ***Sentimental Education*** مقالته عن سياسات فلوبير "***The Politics of Flaubert***". وقد عكستْ المقالتان الهموم السياسية لمرحلة ثلاثينيات القرن العشرين وأسقطتها على القرن التاسع عشر. أما تريلينج فقد انجذب إلى سياسات جيمس المناهضة للراديكالية ممثلة في روايته ***The Princess Casamassima***، بينما ركز نقاد آخرون مثل ليفايز على أفكار شبيهة في رواية كونراد ***Secret Agent***. وقد قام تريلينج نفسه بتأليف رواية أيديولوجية ***The Middle of the Journey***، وكانت أكثر الشخصيات قوة فيها هي شخصية اتخذ فيها تريلينج من شخصية دوستويفسكي ويتاكر تشيمبرز نموذجا. أما أول كتاب نقدي كبير كتبه إرفينج هاو، وكان زميلا لراف في جامعة براندیس، فكان كتابا يضم مجموعة من المقالات عن السياسة والرواية ***Politics and the Novel*** الصادر عام ١٩٥٧. وقد قام هذا الكتاب بتحديد معالم مدرسة كاملة في الرواية السياسية أو الأيديولوجية امتدت من ستاندال إلى أورويل، ومن الواقعية البورجوازية إلى الحكاية اللاطوباوية. وقد كشف هاو أن الأدب الروائي أصبح وسيلة لتناول الأفكار المتعلقة بالفعل السياسي، لا مجرد وسيلة لعرض "السلوكيات والأخلاق"، وقد حاول هاو من خلال ذلك أن يستعيد لليسار المستقل الجوانب التي كان تريلينج قد استخدمها في نقده للأيديولوجيا. وكان هاو اشتراكيا على الدوام ولم يكن شيوعيا قط، كما كان يشعر بنفس القدر من الراحة عند تناوله

السياسة أو الأدب، ومن هنا أصبح في النهاية وريث ومؤرخ التراث الفكري لدائرة نيويورك.

أورويل: السياسة والنقد والثقافة الجماهيرية

إن ذلك الاهتمام الجديد بالرواية السياسية، مثل العديد من الروايات ذاتها بما فيها رواية تريلينج ***The Middle of the Journey***، كان ثمرة من ثمار التقاء الأدب بالماركسية، بل كان بالفعل نتيجة لكل الأزمات والمعاناة السياسية التي شهدها القرن العشرون، وخاصة مع نشأة الأنظمة الديكتاتورية الشمولية. إن تلك المدرسة الأدبية الصغيرة والمؤثرة ضمت كتابا مثل آرثر كوستلير وفيكتور سيرج، اللذين كانا من الثوريين، كما كانت كتبهما، مثلها في ذلك مثل المقالات الشهيرة المنشورة في كتاب ***The God That Failed***، كاشفة للآمال العريضة والخيانات المريرة التي تعرض لها المفكرون على أيدي السياسة. وكان جورج أورويل أحد هؤلاء الروائيين، وكان قد انضم إلى صفوف الفوضويين في إسبانيا، إلى جانب كونه من تلاميذ تلك المدرسة (الفوضوية) في الكتابة السياسية. ولعله كان الوحيد من بين النقاد الإنجليز الذي لم يهتم كثيرا بالمثقفين والأيديولوجيا، وكان منجذبا إلى أعمال الشيوعيين السابقين مثل كوستلير وإلى الروايات اللاطوباوية مثل رواية جاك لندن ***The Iron Heel*** ورواية زامياتين ***We***، وهما الروايتان اللتان اتخذهما أورويل نموذجا لروايته ***Nineteen Eighty-Four***.

ففي أعقاب خيبة أمله في الشيوعية في إسبانيا أصبح أورويل كاتبا سياسيا أكثر من أي من النقاد الذين سبق ذكرهم هنا. وقد ذكر في مرحلة لاحقة أن "كل سطر كتبته في أعمالي الجادة منذ عام ١٩٣٦ إنما كتبته، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ضد الشمولية *ولصالح* الاشتراكية الديمقراطية كما أفهمها". ونتيجة لذلك تعرض أورويل للتجاهل النسبي كناقد،

مع كثرة تناوله باعتباره روائيا، وكثره تعرضه للمدح والذم في تنبؤاته، وتعدد محاكاته في أسلوبه ومقالاته، ومع احترامه باعتباره رجلا يتمتع بقدر استثنائي من الصدق واللباقة. حيث إننا نجد اسمه غائبا عن كل كتب تاريخ النقد، إلا أن جمعه بين الكتابة الصحفية شبه الروائية وبين الجدل السياسي وبين ما أطلق هو عليه عبارة "النقد الأدبي نصف الاجتماعي" هي خاصية مميزة للنقاد الأمريكيين الذين ورد ذكرهم فيما سبق ومميزة أيضا للمثقفين الأوروبيين الذين كانوا مصدر إعجاب لهم ولأورويل نفسه.

وقد كان أورويل يراسل راف كما شارك بانتظام بنشر عمود "*London Letter*" في مجلة *Partisan Review* منذ عام ١٩٤١ وحتى عام ١٩٤٦. وكان كل من راف وتريلينج وديانا تريلينج من أوائل من امتدح رواية *Nineteen Eighty-Four* فور صدورها. وقد ساهم تريلينج في تشكيل التصور الأمريكي لأورويل باعتباره رجلا صادقا ولبقا، ورجلا فاضلا ذا ضمير حي، وذلك كما ورد في مقدمته التي كتبها عام ١٩٥٢ لكتاب أورويل عن الحرب الإسبانية *Homage to Catalonia*. كما نجد أن إرفينج هاو كتب بحماس بالغ عن أورويل على مدار عقود عديدة ووصفه بأنه يمثل نموذجا له: "على مدى جيل بأكمله – أي جيلي أنا– كان أورويل نموذج البطل المثقف".

كان معظم هذا التوافق والتماهي مع أورويل سياسيا، فقد كان كل من تريلينج وديانا تريلينج وراف وهاو مناهضين للستالينية وكل المثقفين المتعاطفين معها. وقدم كتاب أورويل عن إسبانيا دليلا حيا على غدر الشيوعية التي سعى الكثيرون إلى تجاهلها. وبعد ذلك بسنوات هاجم أورويل في مقالاته ذلك التجاهل المقصود الذي اتصفت به فئة المثقفين وميلهم إلى الأفكار الأيديولوجية المجردة مقابل الحقائق الملموسة والوقائع الأخلاقية الواضحة. إن التحول الذي حدث لأورويل أثناء وجوده في إسبانيا منحه قضية يتبناها بل حالة عاطفية انفعالية تملكته. وبحلول عام ١٩٤٦ كتب

قائلا: "إنني بمراجعة أعمالي السابقة أرى أنني ألفت كتبا مفرغة من الروح عندما كنت أكتب بدون غرض سياسي".

ونظرا لأن أعمال أورويل النقدية لم تنل سوى القليل من الاهتمام فإنه قلما تم الالتفات إلى علاقتها الوثيقة بكتاباته السياسية، بل إن تريلينج لا يذكر سوى في كلام عابر استحسانه المتحفظ تجاه أورويل: "إن مقالاته النقدية تكاد تكون متميزة دوما إلا أنها لا تحقق أحيانا ما يتطلبه موضوعه، مثلما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة لمقالته عن ديكنز"، ويضيف محقا مع لمسة من الاستعلاء قائلا "بل إنها حتى في أفضل حالاتها تبدو وكأنها كنتيجة لبساطة فكر أورويل تعبير عن قدرته على النظر إلى الأمور بطريقة مباشرة وصحيحة".

وعلى الرغم من أن تريلينج لا يتوقف عند الإيحاءات السياسية التي تحملها جملته السابقة تلك إلا أن مقصده يظل واضحا: إن أورويل ليس "عبقريا"، وأن إحساسه رغم عدم كفايته كأساس للنقد الأدبي مكنه من تجنب الوقوع في شباك التفكير النظري الأكثر إبهارا، وهو التفكير الذي يمثل أحد الشباك التي يقع فيها المفكرون المثقفون. وبخلاف ديكنز الذي كان من كتاب تريلينج المفضلين، نجد أن القليل من موضوعات أورويل النقدية حاز على اهتمام حقيقي من تريلينج، كما أنه لم ينجذب تماما إلى أسلوب الحكاية التمثيلية الذي استخدمه في روايته ***Nineteen Eighty-Four*** ورواية ***Animal Farm***، وهما نصان لم ينتميا تماما إلى واقعية القرن التاسع عشر ولا إلى حداثة القرن العشرين. كما أن كتابات تريلينج النقدية لم تكشف عن ميل إلى ذلك النوع من الروايات التعليمية التي تحمل رسالة ما، والتي كانت على النقيض من رأيه في الرواية باعتبارها شكلا أدبيا مفتوحا وبسيطا.

إن الخاصية الأكثر وضوحا بل والتي ثبت أنها هي الأكثر تأثيرا في النقد الأدبي الذي قام به أورويل تتمثل في انبهاره بالثقافة الجماهيرية.

وبنهاية الخمسينيات من القرن العشرين نجد أن أعمال أورويل في هذا المجال بالإضافة إلى التأثير المتواصل لمجلة *Scrutiny* ولماركسية الطبقة العاملة ساعدت كلها في طرح نوع جديد من النقد الثقافي الاجتماعي على الساحة مختلف عن ريموند ويليامز وريتشارد هوجارت وستيوارت هال ومدرسة برمنجهام في الدراسات الثقافية. إلا أنه في حياة أورويل كان التناول النقدي الجاد للثقافة الجماهيرية أمرا أبعد ما يكون عن جذب اهتمام المثقفين الحداثيين في دائرة نيويورك.

وقد كان لأعمال أورويل بعض الصدى في أمريكا، فليس من السهل أن نتصور أن مقالات روبرت وارشو عن أفلام العصابات وأفلام الغرب الأمريكي هي تعبير عن أساطير أمريكية أساسية، كما لا يمكننا أن نتصور ذلك بالنسبة لمقالاته عن الكتب الهزلية المرسومة أو عن تشابلن دون أن نكون قد تعرفنا على نموذج أورويل. إلا أنه بصورة عامة كان رأي مثقفي نيويورك في الثقافة الجماهيرية متأثرا بالموقف المتعالي لمثقفي المهجر الذين ارتدوا تماما عن الساحة الأمريكية، وهو موقف عبر عن نفسه بوضوح تام في مقالة كليمنت جرينبرج عام ١٩٣٩ عن الطليعة والكيتش ***Avant-Garde and Kitsch*** وفي الأعمال المبكرة بقلم دوايت ماكدونالد: أي التشويه المنتشر لفنون الجماهير والنزعة الشعبوية في الثلاثينيات باسم الجمود والتجريد والتعقيد الجمالي. ومن ناحية أخرى فإن اندماج أورويل في مسألة الثقافة الجماهيرية لم يقتصر على مقالاته الشهيرة التي تناول فيها المجلات الأسبوعية الصبيانية والبطاقات البريدية وكتب الجريمة، فإذا نظرنا إلى الأمر من منظور أكثر دقة فإنه يمكن رؤية كل أعماله النقدية الأخرى تقريبا على أنها "دراسات في الثقافة الجماهيرية"، وهي العنوان الفرعي الذي استخدمه في أحد كتبه متضمنا مقالاته المتفرقة.

وكان أول مؤلفات أورويل النقدية هو كتاب ***Inside the Whale*** الصادر عام ١٩٤٠، والذي أشار إليه ك. د. ليفايز ممتدحا إياه في مجلة ***Scrutiny***. وكان الكتاب يشتمل على ثلاثة مقالات طويلة، أحدها عن ديكنز والآخر عن المجلات الأسبوعية الصبيانية، أما المقالة الثالثة (وهي التي يحملها عنوان الكتاب) فكانت تدور بدرجة أو أخرى حول هنري ميلر. وجاء تناول أورويل لديكنز مخيبا لآمال تريلينج، حيث إنه لم يتناول ديكنز باعتباره كاتبا من العصر الحديث مثلما كتب عنه ويلسون، بل تناول ديكنز باعتباره كاتبا جماهيريا محبوبا من القارئ الإنجليزي العادي، كاشفا عن شخصياته الحيوية الخارقة التي نشأ كل الأطفال الإنجليز عليها. ونظرا لحساسيته المرهفة بالفروق الطبقية يقدم أورويل قائمة بالعناصر الاجتماعية والأخلاقية الموجودة في عالم ديكنز، مستخلصا درسا أو "رسالة" ما في كل عمل من أعماله. إن هذا التركيز المنصب على الأفكار لا الشكل الفني – أي على النسيج الاجتماعي لا اللغوي– كانت عقبة في سبيل كل وريث لمدرسة النقد الجديد، بل وأمام أي ناقد من نقاد دائرة نيويورك، حيث إن منطق أورويل اعتمد على المنطق القائل بأن "كل كاتب، وكل روائي على الأخص، *يملك* 'رسالة' ما"، وأن "الفن كله دعاية" في كل الأحوال.

وعلى الرغم من أن الراديكاليين منذ راسكين وشو قد استخدموا وبحرية تامة هجوم ديكنز على المجتمع الإنجليزي، فإن أورويل يوضح أن النقد الاجتماعي الذي يقوم به ديكنز هو نقد "أخلاقي حصريا" وليس نقدا ماركسيا، مع التأكيد على أن هذا لا يقلل من قيمته الثورية: "إن المعارضة الهادئة المتزنة على شاكلة ديكنز هي من علامات الثقافة الجماهيرية الغربية". وهكذا يحول أورويل ديكنز – والثقافة الجماهيرية بشكل عام– إلى مثال يعبر عن نظرة الإنسان العادي في مقابل الأفكار المطلقة اللاإنسانية التي يمثلها المثقف. "إن الإنسان العادي مازال يحيا في عالم ديكنز الذهني"،

وهو عالم من السخط أو الكرم الإنساني الفطري، عالم من اللذات البسيطة والإساءات الغادرة، "إلا أن كل مفكر تقريبا من مفكري العصر الحديث قد تحول إلى شكل أو آخر من الشمولية".

وهكذا فمثلما لجأ تريلينج إلى الرواية لطبيعتها المعارضة للأيديولوجيا وانفتاحها على التجربة الإنسانية، فإننا نجد أن مقالات أورويل تستدعي الثقافة الجماهيرية على سبيل مناهضة التفكير المجرد الذي ينتهجه المثقفون، وخاصة ولاؤهم للسلطة والقوة سواء كانت ماركسية أو فاشية. لقد كانت الثقافة الجماهيرية ببساطة بمثابة واجهة تعكس قرب أورويل من "الأعماق الدنيا". وقد وصفه ف. س. بريتشيت أنه رجل "انتمى إلى الثقافة المحلية في وطنه". ونجد أن أورويل يكتب عن البطاقات البريدية ذات المسحة الإباحية قائلا: "إن معناها وفضائلها وقيمتها إنما تكمن في مدى انحطاطها... إن أقل إشارة إلى وجود مؤثرات "أسمى" إنما يفسدها تماما". وقد ذكر روبيرت وارشو أمرا شبيها بذلك لاحقا عند تناوله شخصية الرحالة المشرد ممثلا في تشابلن.

ويمتدح أورويل الكتاب الذين يخلقون إحساسا بالوفرة الإنسانية التي لا حدود لها، مثل شكسبير وديكنز، بل وكتابا آخرين مثل سويفت وجيسينج وسموليت وجويس وهنري ميلر الذين تخصصوا في تناول الحقائق الأليمة التي ينحيها معظم الكتاب جانبا. ويقول إننا نعتز بديكنز بسبب "غزارة قدرته على الابتكار"، فعالم ديكنز يماثل الحياة. "إن العلامة المميزة لكتابة ديكنز والتي لا يمكن تجاهلها هي *التفاصيل غير الضرورية*". كما أنه يدافع عن شكسبير في مواجهة النزعة الأخلاقية المتزمتة عند تولستوي في شيخوخته، الذي لم يعد يقنع بالكاتب "المهتم بمسيرة الحياة الفعلية" وإنما كان يطالب بوجود أدب من "الأمثولات خال من التفاصيل ويكاد يستقل تماما عن اللغة". ومثله في ذلك مثل أصحاب الأيديولوجيا الحديثة أراد تولستوي بتزمت وتشدد بالغ "تضييق نطاق الوعي الإنساني".

إلا أن أورويل ينجذب بدرجة أكبر إلى الكتاب الذين رغم قصورهم الواضح ينزلون إلى الأعماق الدنيا التي يستهجنها الأدب المهذب، فقد كان سويفت "كاتبا مريضا" وشخصية دائمة الاكتئاب يحمل رؤية للعالم "تجتاز بالكاد اختبار العقلانية"، إلا أنه كان يملك "كثافة رهيبة في الرؤية قادرة على التقاط حقيقة واحدة خفية ثم تكبيرها وتشويه معالمها"، وهو أمر يتفق مع مقولة أورويل المتكررة بشأن إيمانه بأنه "بالنسبة للكاتب المبدع يكون امتلاك 'الحقيقة' أقل أهمية من الصدق العاطفي". إن أعمال أورويل النقدية هي أقل تشويقا نظرا لوضوح أفكارها حيث يبدو هو نفسه كما لو كان مفكرا أيديولوجيا على شاكلة تولستوي، ولكنها تكتسب قيمتها من طريقة تناولها لها، بل إن أفضل أعماله الروائية تكمن في الحيوية الوصفية في مقالاته. وبالتالي نجده يقارن بين احتقار تولستوي للوفرة التفصيلية لدي شكسبير وبين رد فعل "رجل عجوز متوتر يتعرض لمضايقات من طفل مزعج. 'لماذا تواصل القفز طول الوقت؟ لماذا لا تجلس هادئا مثلي؟' فمن ناحية نجد أن العجوز على حق، ولكن المشكلة تكمن في أن الطفل يتمتع بإحساس في جسده لم يعد العجوز يتمتع به". وبسبب عدائه لكل أشكال الروحانية، وتشككه في المثاليات الفارغة، يضع أورويل أفكاره في الأساس المادي للحياة. وقد كتب في مجلة *Partisan Review* عام ١٩٤٩ عن غاندي بعد اغتياله بفترة قصيرة قائلا: "يجب دائما الحكم على القديسين بأنهم مذنبون إلى أن تثبت براءتهم"، وأن "جوهر الإنسانية هو عدم السعي إلى الكمال".

إن هذا الإصرار على ما هو مادي يساعد على تفسير قرب أورويل من سويفت، بما في ذلك نبرة الاشمئزاز التي تطفو أحيانا كثيرة على السطح في أعماله. ومرة أخرى نجد أن الصيغة التي يقدمها أورويل لذلك الأمر هي صيغة غارقة في التحديد وتحمل قدرا من الصدمة المقصودة: "من ذا الذي يعجز عن الشعور بنوع من اللذة عند رؤيته الخديعة والرقة الأنثوية وقد

تفجرت متناثرة؟ إن سويفت يزيف صورته عن العالم برفضه أن يرى أي شيء في الحياة الإنسانية سوى القذارة والحماقة والشر، وصحيح أن الجزء الذي يستخلصه من الكل هو جزء موجود بالفعل، وهو أمر نعرفه جميعا بينما نتجنب الإشارة إليه". وهكذا نجد أن سويفت في جملة واحدة يقدم مثالا لكل من المثقف (السيئ) الذي يسعى إلى التجريد والخيال (الجيد) المحدد، ويذكرنا بالوقائع الأليمة وهو ما كان أورويل يفتخر به أيضا. إن ما كتبه أورويل عن سويفت إنما يعبر عن رأي أورويل في أورويل، حيث يكشف عن نفسه في إطار ما يتناوله بالكتابة: "فبطريقة شديدة الغرابة يتم الربط بين اللذة والاشمئزاز. إن الجسد الإنساني جميل: كما أنه في نفس الوقت مقزز ومضحك، وهو أمر واقع يمكن التثبت منه عند أي حمام للسباحة. إن الأعضاء الجنسية هي موضوع للرغبة وأيضا للنفور، إلى الدرجة التي نجد أن أسماءها تستخدم في لغات عديدة، إن لم يكن في كل اللغات، ضمن كلمات السباب".

وهنالك جانبان عند أورويل، فهو دارس للغة ولكنه أيضا متحدث باسم الحكمة الشعبية، وهو مثقف فرويدي تنبأ بكتابات نورمان براون عن سويفت ولكنه أيضا ناقد للمثقفين، وهو الرجل العادي ولكنه أيضا الثائر على المعتقدات، فبالنسبة لأورويل تمثل العقلية الشعبية الجامدة – بما تمتلئ به من فئات الوطنية واللباقة والرغبة بل ولمسة من البطولة– نوعا من الثورة على المعتقدات. إن مقالته المطولة "*Inside the Whale*" هي أكثر النماذج كشفا للجدل الكامن في أعمال أورويل النقدية، حيث تبدأ المقالة وتنتهي بهنري ميلر، مقدمة تأريخا لعلاقة الكتاب بالسياسة في مرحلة ما بين الحربين. ويمثل ميلر نموذج التجربة العادية التي يمكن على أساسها الحكم على الحماقات السياسية التي يقوم بها المثقفون مثل مجموعة أودن– سبندر.

قام أورويل بعرض كتاب ***Tropic of Cancer*** وكتاب ***Black Spring***، كما تبادل المراسلة مع ميلر بل وزاره في طريقه للانضمام إلى المعركة في إسبانيا عندما كما يقال أطلق عليه ميلر وصف الأحمق لمجازفته بحياته في تلك المعارك. وفي مقالته يقارن أورويل بينه وبين جويس وسيلين وتحديدا ويتمان بسبب سلبيته تجاه التجربة الإنسانية ورفضه للأهداف "العليا". ومثلما كان "الإنجاز الحقيقي" لجويس "كان في وضعه ما هو مألوف على الورق" وبالتالي "فإن الجانب المشترك بين ميلر وجويس هو الاستعداد لذكر الحقائق التافهة والوضيعة للحياة اليومية". وبفضل قبوله السلبي للحياة كان "ميلر قادرا على الاقتراب من الإنسان العادي أكثر من إمكانية الاقتراب من الكتاب المهدفين". ومع تزايد انشغال كتاب مثل أودن بالسياسة تجدهم وقد وقعوا في شراك العنف والطغيان، ففي قصيدة أودن عن إسبانيا نجد أن عبارة "القتل اللازم" كما يقول أورويل هي عبارة "لا يكتبها سوى شخص لا يتعدى القتل لديه سوى كونه *كلمة*... إن ما يطرحه السيد أودن من مفاهيم غير أخلاقية يكون ممكنا فقط إذا كنت شخصا موجودا دائما في مكان مختلف عن موقع إطلاق الرصاص". ونظرا لكونه كاتبا بارعا للمقالات الجدلية ولأسلوب الكتابة الواضحة، كان بوسع أورويل شن هجوم قاتل على كاتب أو آخر باستخدام مجرد عبارة دقيقة الصياغة أو اثنتين. ومثله في ذلك مثل هاو وراف نجده يضفي على النقد الأدبي ممارسات الجدل السياسي، كما يضفي أيضا على الكتابة السياسية عمق وتعقيد الفكر الأدبي.

إن مقالة "***Inside the Whale***" تحمل داخلها عناصر الفوضى، فهي في واقع الأمر تشتمل على مقالتين إحداهما عن ميلر والأخرى عن مثقفي اليسار الإنجليز، ولا يتم تجميع تلك الأجزاء سوى بفعل الإرادة. إلا أنها نوع من الكتابة يمثل بدقة إنتاج النقاد ذوي التوجه الاجتماعي: فهي نوع تشخيصي وجدلي يستخدم المؤلفين كرموز للتوجهات الثقافية الأشمل والأعم. ويشير

أورويل إلى حفنة من الكتاب من هاوسمان وإليوت إلى أودن وميلر، رابطا بين كل منهم واللحظة الاجتماعية والطبقة التي يعايشها والعبء التاريخي الذي تحمله رسالته، فيحدد الكتابة الرعوية الخاصة بهاوسمان وروبرت بروك في إطار حالة خيبة الأمل التي أعقبت الحرب، كما يربط بين نزعة كل من أودن وسبندر الراديكالية وبين ما تلقياه من تعليم رقيق للطبقة الوسطى في المدارس الحكومية من ناحية وبين حسهما بالتعالي المعكوس و"الحس بالمناعة الشخصية". إن روح هنري ميلر النرجسية البوهيمية تصبح أحد القناع الأدبية التي يرتديها أورويل بحيث تمكنه من الظهور بمظهر الرجل العادي أي عدو فئة المثقفين.

إن أورويل يكون أكثر تميزا كناقد عندما يدرس الإنسان العادي بصورة أكثر مباشرة لا باعتباره بعدا إضافيا للنبوءة الاجتماعية. ومن هنا فإن كتابه *The Road to Wigan Pier* الصادر عام ١٩٣٧ هو كتاب بارع في الملاحظة المباشرة، أما من حيث التحليل فهو كتاب عبثي وغريب الأطوار. إلا أن أورويل سرعان ما تطور ليصبح كاتبا متميزا للمقال، حيث نجد أن مقالتيه عن المجلات الأسبوعية الصبيانية وعن البطاقات البريدية (*The Art of Donald McGill*) تتميز بالذكاء ودقة الملاحظة، كما أنهما تتناولان بقدر من الشغف تلك المواد المنتمية إلى الثقافة الهامشية باعتبارها عاكسة للعقلية الجماهيرية، وكذلك كنماذج معبرة عن الأيديولوجيا بما فيها من نسب محسوبة من التفكير التقليدي الآمن الذي يتم دوما زرعه في عقول الجماهير. وهكذا يسبق أورويل علماء الاجتماع المتخصصين في الثقافة الجماهيرية والذين يدرسون أكثر الكتب مبيعا وأكثر الأغاني انتشارا كمرشد للتعرف على التوجهات العامة، كما يسبق أورويل النقاد الأيديولوجيين في مدرسة فرانكفورت ثم مدرسة برمنجهام ممن يرون الثقافة الجماهيرية كجزء من عملية التلقين "المهيمن".

إن مقالات أورويل تجمع بين الرقة الملحوظة تجاه الفن الجماهيري الدارج (وخاصة في أشكاله الأقدم مثل الشكل الإدواردي، والتي تعود به إلى طفولته) وبين رؤية عن بعد لما تتضمنه من نظرة اجتماعية وسياسية. وبانتهاء عام ١٩٤١، ومع ابتعاده هو نفسه عن الراديكالية، نجد أن أورويل يرى في "تناقضاته" شكلا من أشكال النقد الراديكالي بمعدل أقل من كونه صمام أمان في مجتمع محافظ في جوهره. إن بطاقات مكجيل (*McGill*) البريدية تمنحنا شيئا أشبه "بعالم قاعة الموسيقى حيث يكون الزواج بمثابة مزحة بذيئة أو كارثة كوميدية، وحيث يكون الإيجار دائما متأخرا والملابس رثة، وحيث يكون المحامي دائما نصابا والرجل الإسكتلندي دوما بخيلا، وحيث يتصرف العروسان بطريقة مضحكة فوق أسرّة شنيعة في نزل يقع جانب البحر"، وهلم جرا. "فمثل قاعات الموسيقى، هي نوع حميد من التمرد على الفضيلة".

الخاتمة: إنجلترا وأمريكا

ليس أورويل بالكاتب المناسب لاختتام هذا العرض عن النقد الثقافي الذي هو في معظمه أمريكي في النصف الأول من القرن العشرين، ولكنه يقدم نموذجا مفيدا، فبالرغم من أن خيبة أمله في الشيوعية مكنته من خلق روابط وثيقة مع المثقفين الأمريكيين وأن يكسب جمهورا واسعا في مرحلة الحرب الباردة، فإنه كان كاتبا لا يمكن إلا أن يكون نتاجا إنجليزيا. كما كان يميل إلى الوحدة، ولا يمثل نموذج الناقد الإنجليزي الذي كان عليه زميله في الدراسة سيريل كونولي الذي قام بتحرير مجلة *Horizon* على مدار الأربعينيات. ومع اتخاذ كونولي هيئة الملتزم بمبادئ علم الجمال والذي عاش حياة مترفة مليئة بالملذات مع إحساسه بالفشل، إلا أنه ورغم أصوله الريفية وبفضل اتساع علاقاته واتصالاته كان متميزا ومؤثرا في كتاباته وعروضه

للكتب، كما كان أيضا نموذجا للأديب المعبر عن عصر الباروك. إن أسلوب كونولي الرسمي كان بعيدا عن أسلوب أورويل الذي كان مؤمنا بأن "النثر الجيد مثل إطار النافذة". إلا أن نشأة كل من هذين الكاتبين كانت في ظل ظروف لم تشهدها أمريكا قط، بل وأخذت في التراجع تدريجيا حتى في إنجلترا مع مرور السنين واقتراب القرن من نهايته.

لقد تمتعت إنجلترا بقدر من التراث والتقاليد التي أتاحت فرص الحياة العملية لكتاب مثل أورويل وكونولي وف. س. بريتشيت، فمنذ تأسيس كبرى المجلات مثل ***Edinburgh*** أو ***Quarterly*** في بداية القرن التاسع عشر، أصبحت إنجلترا تتمتع بتاريخ طويل وغني ومتقلب في الصحافة الأدبية، والتي اتسعت وانتشر مداها بصورة مدهشة في نهاية القرن كنتيجة من نتائج فرض التعليم الإلزامي. ولكن بالرغم من تزايد أعداد الجماهير القارئة إلا أن إنجلترا ظلت إلى حد ما مجتمعا طبقيا حافظ فيه الأدب على أهميته. وعلى الرغم من أن أورويل قام في لحظة كآبة بمقارنة مهنة عرض الكتب في المجلات بشخص "يسكب روحا خالدة في مصرف المياه، كوبا تلو كوب"، إلا أنه كان من الأسهل للصحفي الأدبي أن يجد عملا يقتات منه في إنجلترا عنه في أمريكا حيث كانت عملية عرض الكتب مهمة أكثر آلية وتهميشا، وباستثناء فترة وجيزة خلال الثلاثينيات لم تقدم الحكومة أي دعم للثقافة أو الاتصال. (وقد عمل أورويل لصالح هيئة الإذاعة البريطانية أثناء سنوات الحرب، وكان عمله مصدرا لتعاسته).

وكانت عروض الكتب في أمريكا، أكثر منها في إنجلترا، تميل إلى أن تكون في خدمة السوق لا وصية على القيم الأدبية وهو الدور الذي أصبح تدريجيا وبشكل متزايد ملقى على عاتق الأساتذة الأكاديميين. ومن المدهش أن عددا كبيرا من كبار الكتاب الإنجليز كانوا أيضا مواظبين على كتابة عروض للكتب، وبذلك كانوا يدعمون أنفسهم ماديا عن طريق الصحافة

الأدبية بينما يوسعون مجالات الثقافة الأدبية. وبالرغم من أن كتاباتهم كانت انطباعية وغير منهجية، فإن كلا من آرنولد بينيت وفرجينيا وولف وإ. م. فورستر ود. هـ. لورنس أنتجوا أعمالا نقدية مهمة، وهو ما يمكن أن نجده لدى عدد محدود من الروائيين الأمريكيين بعد جيمس وهاولز. (كان النقد المبهر بقلم ماري مكارثي وجون أبدايك بمثابة استثناء فريد). إن هذا التزاوج بين النقد وعالم الرواية أدى إلى إضفاء الحيوية على النثر وعلى الرؤية الإبداعية في النقد الإنجليزي، كما زادت من حدة منظوره الاجتماعي. إن الاهتمام الذي نجده في كتابات أورويل بالطبقة والسلوكيات كان علامة مميزة للنقد الإنجليزي يمينه ويساره. أما في أمريكا التي كانت تتمتع بمجتمع أكثر انفتاحا وكانت رواية السلوكيات مجالا محدودا وصغيرا للغاية، ومع تحول النقد الأدبي ليصبح شكلانيا وتحليليا وأكاديميا أكثر مما سبق، تمت تنحية النقد الاجتماعي جانبا ووضعه في أيدي المؤرخين التقليديين وعلماء الاجتماع المتخصصين في الثقافة الشعبية. وأصبح ذلك التوجه الاجتماعي بالنسبة للنقاد مجالا محدودا يكاد يعبر عن مواقف غير وطنية.

إن التنامي الذي شهده التعليم العالي وحاجته إلى علم جديد في التربية الجماهيرية كان أبطأ في إنجلترا عنه في أمريكا، فلم يصبح التعليم الجامعي متاحا بشكل متسع سوى في أعقاب الحرب العالمية الثانية. ولم تتخذ مدرسة النقد الجديد أبدا شكلا مؤسسيا في إنجلترا كآلية للقراءة المتعمقة، حيث افتقدت البلاد إلى القاعدة الصناعية اللازمة أي الصناعة الأكاديمية. وفي إنجلترا كانت النزعة الجمالية معاقة من قبل علاقتها بالطبقة العليا الآخذة في التدهور والانحطاط ممثلا بمصير وايلد وبيردسلي وكتاب ***Yellow Book***. وقد تطلب الأمر وجود جيل عبقري في العشرينيات من القرن العشرين تمكن من الحصول على الموافقة على دراسة الأدب الإنجليزي بصورة رسمية في جامعة كمبريدج والتي كانت جامعة عصرية أكثر من جامعة أكسفورد.

ولم تكن الشخصيات البارزة في مرحلة ما بين الحربين ممن تبنوا النقد مقابل البحث التاريخي – وهم نقاد من أمثال إليوت وليفايز وريتشاردز وإمبسون– سوى من أنصار الشكلانية البحتة. إن اهتمامهم المتعمق باللغة والأسلوب كان مليئا بالاعتبارات التاريخية، وهو ما يمكن قوله أيضا بشأن أوائل النقاد الجدد الأمريكيين قبل انتشار أعمالهم ورواجها.

وبحلول عام ١٩٥٠، وهو عام وفاة كل من أورويل وماثيسين، والعام الذي شهد صدور كتاب تريلينج ***The Liberal Imagination***، وهو نفس العام الذي قام فيه إدموند ويلسون خلال مرحلة تراجع في شهرته بجمع مقالاته المنشورة في مجلة ***New Yorker*** وأصدرها في كتاب يحمل عنوانا عابرا بشكل مقصود وهو كتاب ***Classics and Commercials***، كان النقد التاريخي يعاني أزمة في أمريكا أكثر من أي أزمة يمكن أن يتعرض لها في إنجلترا التي يحمل شعبها تراثا أخلاقيا أكثر طولا وحسا أكثر تأصلا وتحفظا تجاه الماضي. وقد ظل النقد الثقافي الفيكتوري كيانا حيا من الإنتاج وخاصة فيما يتعلق باليسار الإنجليزي. ومع تشككهم الدائم تجاه الحداثة، ومع حرمانهم من الإمبراطورية بدأ الإنجليز في توجيه أنظارهم إلى الداخل، وأصبحت دولة الرفاهة والحركات (في الشعر) وظاهرة "الشبان الغاضبين" من المعالم الثقافية لإنجلترا الصغرى. وبالنسبة للعديد من شباب كتاب ما بعد الحرب أصبح توماس هاردي هو رجل اللحظة، لا بروست أو كافكا أو جويس.

إن النقد التاريخي في أمريكا كان قد أصبح في الأساس تراثا مضادا ومشروعا صغيرا، إلا أنه كان أقل عزلة وأكثر انفتاحا على العالم من مثيله الإنجليزي. إن الموضوعات التي تناولها تريلينج في عام ١٩٥٠ امتدت من تاسيتوس إلى تقرير كينزي، ومن كيبلينج وسكوت فتزجيرالد إلى فرويد. وجاء كتاب ويلسون، بالرغم من عدم تنوعه مثل كتبه السابقة، متضمنا تشريحا جذابا لكتاب ***Brideshead Revisited***، وهجوما غير تقليدي على القصص البوليسية، ودراسة مطولة لكتاب كاليفورنيا الجدد.

وقد تجنب كلا الكتابين النقد التكنيكي الذي كان شائعا في عالم الأكاديميا، فمثل غالبية النقد التقليدي من جونسون إلى آرنولد، قدم الكتابان التأثير الخالص للقراءة المتعمقة، لا تسجيلا دقيقا لتلك القراءة. لقد كانت أعمالا لنقاد يخاطبون جمهورا عاما أي مكتوبة بأسلوب المقالات كما كانت حوارية الطابع مفهومة لأي قارئ ذكي. وكانت همومهم هموما معاصرة لا عتيقة، ولكن منهجها – إن كان لها منهج ما– كان متأصلا في فن المقال المعروف في القرن التاسع عشر. وفي محاولة أشبه بإلقاء الضوء على ولائه التقليدي نوعا ما للتاريخ الاجتماعي نجد أن ويلسون لم يضمن في كتابه ما لا يقل عن ثلاثة عروض لمجلدات ***Makers and Finders*** بقلم صديقه فان ويك بروكس، وهي كتابات أكثر تعاطفا مع بروكس عن موقفه في تشريحه الأسبق لكتاب ***The Pilgrimage of Henry James***. وعلى الرغم من أن ويلسون يعود فيؤكد أوجه قصور بروكس كناقد تطبيقي، فإنه أعرب عن انبهاره بنوعية الكتابة، وتلك التوليفة التفصيلية المتداخلة من الشخصيات الرئيسية والفرعية، وكذلك بإحساسه الحاد بالزمان والمكان مما مكن بروكس من وضع الأدب الأمريكي بقوة في إطار مظاهر الطبيعة الأمريكية. إن هدف بروكس الشخصي، كما يخبرنا عام ١٩٥٣ في ***envoi, the Writer in America*** كان "توضيح التداخل بين الأدب الأمريكي والحياة". كان هذا هو الهدف الذي أعجب به ويلسون دون أن يشارك بروكس في نزعته القومية والمناهضة للحداثة. ومثلهما مثل كل النقاد الذين تناولناهم فيما سبق نجد أن كلا من بروكس وويلسون كانا سيتفقان مع ليفايز في مقولته بأنه "لا يمكن للمرء أن يكون جادا في اهتمامه بالأدب مع بقائه محصورا في الاهتمامات الأدبية الصرفة".

الفصل السادس عشر

رجل الأدب البريطاني ونشأة الاحتراف

بقلم: جوزفين م. جاي وإيان سمول

إن معظم النقد الأدبي يتم اليوم في مؤسسات التعليم العـالي، كمـا أن معظم النقاد الأدبيين يعتبرون (ويعتبرون أنفسهم) محترفين، بحكم مؤهلاتهم ووظيفتهم في المؤسسة الأكاديمية. إن الاستخدام الدارج من قبل القائمين على النشر لمصطلح "الكتابة الأكاديمية" هو بالفعل اعتراف بأن غالبية ما يطلـق عليه نقد أدبي إنما هو مكتوب لأغراض مهنية وتعليمية، ومن النادر أن يقوم الناقد المحترف بمخاطبة جمهور عام من القراء (أي من غير الأكـاديميين). إلا أن الأمور كانت مختلفة منذ مائة عام، حيث إن الإجراءات المهنية التـي اعتدنا عليها الآن كانت موضع تأسيس لأول مرة حينـذاك، وكانـت ردود الأفعال تجاهها متباينة. ففي مسرحية ***The Importance of Being Earnest*** يقدم أوسكار وايلد شخصية ألجرنون مونكريف الذي يعمـل علـى تقلـيص ادعاءات جاك ورزينج الثقافية بالتعليق قائلا: "إن النقد الأدبي ليس من نقاط قوتك يا صديقي العزيز. فلا تحاول ممارسته. يجب عليك أن تترك هذا الأمر لمن لم يلتحقوا بالجامعة". كان وايلد يشير إلى الناقد الأدبي الذي احترف النقد مؤخرا، وهي فصيلة كان وايلد يبعد نفسه عنها بشدة واستمرار. ولـم يكـن متفردا في عدائه لهذا الاحتراف، فعلى مدى الثلاثين عاما التالية حاول عـدد من النقاد من خارج المؤسسات مقاومة خطابات الاحتراف الأكاديمي الجديد، وقد حاولوا ذلك بطرق عدة: حيث تبنوا أساليب وأغراضا مختلفة، وتنـاولوا موضوعات مختلفة، ولكنهم أساسا وجهوا أعمالهم لجمهور مختلـف. فعلـى مدار العقود الأولى من القرن العشرين نجح هؤلاء النقاد "الهواة" في الوجود جنبا إلى جنب زملائهم المحترفين، إلا أنه مع مرور الزمن ازداد مـوقعهم هامشية إلى أن اختفوا تماما مع نهايات عقد الثلاثينيات. ونجد لدى مـؤرخي الجامعات والتعليم الجامعي ميلا إلى تجاهل تلك الأصوات المنشقة، ووصفوا ذلك التحول إلى الاحتراف بأنه كان تطورا حتميا وسهلا إلى الأمام. إلا أننا نجد في مجال الدراسات الإنجليزية على الأقل أن مقاومة الناقـد الهـاوي –

رغم فشله تاريخيا- إلا أنه يظل على درجة من الأهمية، بل ويطرح بعض القضايا الجادة للنقاش حول وظيفة النقد في المجتمع والعلاقة بين النقاد المحترفين وبين الجمهور الذي يساندهم، وهي قضايا ما زالت على نفس الدرجة من الأهمية اليوم كما كانت حينذاك.

إن إبعاد النقد الأدبي من مجال نقاشات الجمهور المتعلم إلى ساحة المؤسسات الأكاديمية هي عملية بدأت في نهايات القرن التاسع عشر، وكانت ضمن مجموعة كبيرة من التغيرات التي طرأت على بنية وتنظيم المعرفة في تلك الفترة، والتي عادة ما توصف من منطلق عمليتين متزامنتين وهما الاحتراف والتخصص. وباختصار فخلال القرن التاسع عشر نجد أن التطورات في مجال العلوم والنمو التقني أدى إلى وفرة في المعرفة، ولكن نتيجة لذلك أيضا أصبحت المعرفة أكثر تعقيدا وتنوعا، وبالتالي أكثر تخصصا. فادعاء الكفاءة في مجال ما كان يتطلب من الفرد تحديد اهتماماته والحصول على تدريب متخصص فيها، وكان من تبعات ذلك أن سلطة الحكيم الفيكتوري – أي الناقد الثقافي أو "رجل الأدب" المتميز (وكانوا دائما تقريبا من الرجال)- أخذت تتراجع أمام سلطة الخبير المتخصص في مجال واحد محدد. وفي سبيل تمتعها بفائدة اجتماعية على نطاق واسع، فإن المعرفة المتخصصة (الآن وحينذاك) كان عليها أن تخضع لشكل رسمي وللسيطرة والتحكم، وبالتالي فجنبا إلى جنب التخصص نشأت عملية الاحتراف[١].

---

(١) يوجد كم ضخم من الأدبيات حول الاحتراف في كل من بريطانيا والولايات المتحدة. وللحصول على عرض أساسي للاحتراف في بريطانيا انظر: W.J. Reader, Professional Men: The Rise of the Professional Classes in Nineteenth-Century England, London: 1966. وللمزيد من الأمثلة على الدراسات الاجتماعية حول المهن انظر الآتي: Daedalus, 92, 1963، وأيضا A.H. Halsey and M.A. Trow, The British Academics, London: 1971، وكتاب J.A. Jackson, ed., Professions and Professionalization, London: 1970، وكذلك Magali Sarfatti Larson, The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis, London: 1970، ومقالة Andrew Abbott, "Status and Strain in the Professions", American Journal of Sociology, 86, 1981, pp.819-835.

ويمكن فهم الاحتراف باعتباره يشير إلى البنى الفكرية والمؤسسية التي تحدد وتعترف بما يمكن اعتباره معرفة متخصصة. وهنالك خاصيتان مهمتان بالنسبة لتاريخ النقد الأدبي، تتعلق الخاصية الأولى بالطبيعة التبادلية في العلاقة القائمة بين الجامعات والمهن المختلفة، حيث إن كل المهن تقريبا تحتاج إلى جامعات ينال فيها ممارسو المهنة في المستقبل تدريبا على المهنة كما تضع الجامعة اختبارا للكفاءة عن طريق الامتحانات الجامعية. كما تضمن الجامعات الحفاظ على مستويات مرتفعة من خلال التحديث المستمر وتطوير المعرفة بواسطة البحث الأكاديمي. ومن هنا فإن تقريبا كل مهنة ذات وزن تجد لنفسها موضعا بصورة أو بأخرى داخل البنية الجامعية، كما أن كل المهن التي تطمح إلى الاستقرار تسعى لتحتل موقعا داخلها. ولكن الجامعات نفسها كانت ومازالت متأثرة بالمعايير (الكفاءة والمصداقية والصلة...إلخ) التي لعبت المهن دورا رئيسيا في تأسيسها. إن الضغوط من أجل الالتزام بتلك المعايير أدت إلى انتشار عمليات إصلاح الجامعة والتي حدثت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت عمليات الإصلاح هذه متعلقة بتطبيق إجراءات الامتحانات الرسمية والتغييرات التي طرأت على متطلبات الالتحاق بالجامعات، في حين أنه من المنطلق الاجتماعي نجد أن التغير الأكثر أهمية هو الذى حدث فيما يتعلق بالمناهج الدراسية، والتي تم توسيع مجالاتها بحيث تتسع لتضم اهتمامات الفئات التي تتمنى أن ترى مهنتها وقد نالت مكانة وسلطة لن تنالها سوى من الجامعات.[٢]

---

(٢) إن التغييرات الكبيرة التي تمت في الجامعات البريطانية في نهاية القرن التاسع عشر يرد وصفها في كتاب Sheldon Rothblatt in The Revolution of the Dons. London: 1968، وكذلك في كتاب Tradition and Change in English Liberal Education. London: 1967، وأيضا في كتاب T.W. Heyck in The Transformation of Intellectual Life in Victorian England. London: 1982.

أمّا الخاصية الأخرى المهمة بشأن الاحتراف (ووثيقة الصلة بما سبق) فتتعلق بالتغييرات التي أحدثها الاحتراف في مفهوم السلطة الفكرية. ففيما قبل الاحتراف كانت السلطة ترجع إلى مكانة الفرد، وبالتالي كانت سلطة "الحكيم" الفيكتوري – ممثلة في شخصيات مثل جون ستيوارت ميل وماثيو آرنولد وتوماس كارلايل– ترجع أساسا إلى شخصية صاحبها. إلا أنه مع مجيء الاحتراف أصبحت السلطة تحتل موقعها داخل المجتمع الأكاديمي، وفي إطار مجموعة من المحترفين، فكان لا يتم الاعتراف بالأبحاث سوى بناء على مدى قابليتها لذلك المجتمع الصغير. إن هذه الطريقة الجديدة في تحديد ما يمكن اعتباره بحثا شرعيا مقبولا كانت تتطلب بنى وهياكل جديدة، أي آليات جديدة للسلطة الفكرية. وهكذا فإن الأحكام الجماعية كانت تحتاج إلى الحصول على اعتراف من جهاز يضم معايير وإجراءات متفق عليها اجتماعيا. ومن ناحية كانت تلك العملية تتضمن اعترافا من الباحثين المتخصصين بأن عليهم وضع أعمالهم في إطار علاقتها بمعايير المجتمع الأكاديمي، ونتيجة لذلك بدأت تظهر بعض الإجراءات لمنح تلك المعايير صفة رسمية، وكانت تتعلق أساسا بتعزيز الأدلة وتقديم أشكال مرجعية والاتفاق عليها بما في ذلك قواعد الاستشهاد والاقتباس، وقد ترتب على ذلك أن ما نعرفه الآن باسم "الأدبيات" حول موضوع أكاديمي ما – هو مفهوم ظهر حينذاك. وقد كانت القوة الدافعة نحو صياغة الخطابات الأكاديمية صياغة رسمية في سبيل تيسير الاتصال والتثبت البحثي هي قوة مصدرها العلوم الطبيعية، إلا أن "المنظومة" العلمية سرعان ما انتشرت مؤثرة على العلوم الاجتماعية ثم الدراسات الإنسانية. وتتضح هذه العملية بجلاء في التغييرات التي طرأت على مجال الدراسات التاريخية، ففي الثمانينيات من القرن التاسع عشر كانت متطلبات احتراف التاريخ هي اتباع طريقة منظمة في الإشارة

إلى المصادر والأدلة: ومن هنا كان هناك توجه في نهايات القرن التاسع عشر لتبني ما كان يعتبر حينها منهجا "علميا" أكثر في تناول الموضوع، وهي مقاربة كانت تتطلب التفاتا أكبر إلى مصادر الأدلة التاريخية وإلى القدرة على التمييز بين أنواع الأدلة. وقد أدى ذلك بشكل عملي إلى الاعتراف بالمواد والمصادر الأرشيفية، وهي عملية يسهل ملاحظتها في عمليات تحرير النصوص في "سلسلة رولز" (***Rolls Series***) التي قام بها وليم ستابز الذي كان أستاذا للتاريخ في جامعة أكسفورد بداية من عام ١٨٦٦، ومن أهم العاملين على احتراف التاريخ.[٣]

ومن النتائج الأقل إيجابية والمترتبة على تقديم تلك الآليات الجديدة للسلطة الفكرية أيضا تزايد المسافة بين الكتابة الأكاديمية وبين جماهير القراء غير المتخصصين، إن الجهاز الكامل المنظم لعمليات الاستشهاد والاستدلال والذي كان ذا قيمة كبيرة للمجتمع الأكاديمي المحترف هو جهاز كان يفترض معرفة حميمة وتفصيلية لم يكن لها وجود سوى في إطار هذا المجتمع الصغير. ومن هنا أخذت الكتابة الأكاديمية تنغلق على نفسها، وبحلول عام ١٩٠٠ اختفت ظاهرة الكاتب العاقل الحكيم القادر على الكتابة في أي موضوع جاد مخاطبا جمهورا عاما من المتعلمين. أما المجلات العامة مثل ***Edinburgh Review*** ومجلة ***Cornhill Magazine*** والتي كانت تتناول في منتصف القرن التاسع عشر مقالات في موضوعات متفرقة ومتسعة المجال من علوم وسياسة وجغرافيا وأدب روائي فما لبثت أن تلاشت كمنابر للمناقشات الفكرية مع نشأة المجلات الأكاديمية المتخصصة

---

(٣) للمزيد حول احتراف التاريخ انظر: Doris Goldstein, "The Professionalization of History in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", Storia della Storiografia, I, 1983, pp.3-23.

مثل مجلة *Mind* (التي بدأت في عام ١٨٧٠ على يد عالم النفس والأكاديمي ألكسندر باين).

ومع ما اكتسبه النقد الأدبي من مكانة ثقافية رفيعة في القرن التاسع عشر، فقد كان حتميا أن تجد الدراسات الأدبية نفسها في خضم التيار العام المتجه صوب الاحتراف. بل ومنذ بداية ثمانينيات القرن التاسع عشر سعى أحد المتحمسين لهذا الأمر وهو جون تشيرتون كولنز في سبيل وضع قواعد للنقد الأدبي في إطار مؤسسي.(٤) إلا أنه كانت هنالك في البداية مقاومة شديدة للطرح القائل بأنه يجب أن يكون النقد هو الممارسة الرئيسية للدراسات الإنجليزية وقد أصبحت مجالا أكاديميا جديدا. وبالفعل كان أول أساتذة في الدراسات الإنجليزية متخصصين في تاريخ اللغة حيث كان بوسعهم الادعاء بوجود أساس علمي لموضوع بحثهم وبالتالي يعتبرون مؤهلين للاحتراف. إلا أنه مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، كان قد تم دمج النقد الأدبي داخل الدراسات الإنجليزية رغم أن مجال ممارسته كان قد تعرض لتغيرات كبيرة كي يتناسب مع ضروريات الأشكال الأكاديمية الجديدة للسلطة الفكرية. وعلى مستوى عام، كان التحول نحو الاحتراف يتضمن توجيه قدر أكبر من الاهتمام بطبيعة الأحكام الأدبية ومكانتها. وبالفعل كانت المهمة الأساسية للناقد الأكاديمي هي كشف (وبالتالي إضفاء شكل محدد) على المعرفة التي تنبع منها الأحكام حول القيمة الأدبية، وأن يتم ذلك بأساليب تتوافق مع القواعد الجديدة للنشاط البحثي التي تولدت عن الاحتراف. إن هذا الغرض الأكبر أدى بدوره إلى إنشاء مجالين جديدين نسبيا في الممارسة النقدية: أي وضع قواعد شكلية للإجراءات الخاصة بتحرير وتحقيق

(٤) للمزيد حول جهود جون تشيرتون كولنز لتأسيس الدراسات الإنجليزية لمجال دراسي جامعي انظر: Anthony Kearney, John Churton Collins: The Louse on the Locks of Literature, Edinburgh: 1985.

النصوص وبالتاريخ الأدبي.(٥) وقد شهدت نهايات القرن التاسع عشر محاولة منظمة لبناء أرشيف من الأعمال الأدبية المحررة بدقة، وكانت تقوم بوظيفة شبيهة بما يحدث في مجالات الدراسات الإنسانية الخاضعة لعمليات الاحتراف الجديد، وخاصة كما أشرنا سابقا فيما يتعلق بالدراسات التاريخية. وجاءت أعمال "جمعية النصوص الإنجليزية المبكرة" *(Early English Text Society)* أو الطبعات الأولى المحققة بحثيا من أعمال شكسبير بتوجه يتناول الأعمال الأدبية بالالتفات إلى مصادرها الأصلية مع قدر كبير من الاهتمام بأمور مثل أصالة وصحة الوثائق من ناحية وسلامة واكتمال النص الأدبي. وهكذا أصبح دور المحررين والمشروعات الكبرى لتحرير الكتب عنصرا أساسيا في دراسة الأدب دراسة أكاديمية، كما اكتسبت المعرفة المتخصصة لتاريخ نصوص الأعمال الأدبية أهمية كبرى في الحكم على القيمة الأدبية، ومن هنا لم يكن غريبا أن تصاحب عملية إعادة التقييم النقدي لكاتب ما إصدار طبعات حديثة من مؤلفاته. فعلى سبيل المثال نجد أن جهود الباحثين في النصوص الأدبية مثل طبعة هيربرت جريرسون الرائدة لأعمال جون دن ساهمت كثيرا في رد الاعتبار لكتاب خضعوا للإهمال. كما نجد كتابة التاريخ الأدبي وقد وجدت لنفسها دورا شبيها بذلك حيث إن المعرفة بالعلاقة التاريخية بين عمل ما والأعمال التي سبقته هي معرفة صارت عنصرا مهما في صياغة الأحكام الأدبية. إلا أن التاريخ الأدبي قام أيضا بوضع إطار للموضوعات المدروسة في ذلك المجال البحثي الجديد الخاضع للاحتراف، أي بلغة اليوم ساهم التأريخ للأدب في توضيح مجالات التراث الأدبي الذي يعبر عن القيم الأدبية التي يتبناها مجتمع ما. وخلال تلك العملية شهد التأريخ

---

(٥) كان تحرير النصوص والتأريخ الأدبي موجودا بالطبع قبل نهايات القرن التاسع عشر، ولكنه كان يمارس بصور انتقائية وغير منظمة. وكان من إنجازات الاحتراف هو البدء في عملية تنظير لكلا الممارستين.

للأدب عملية تحول في حد ذاته، فعلى غير المعهود في فترات أسبق من القرن وبتوجيه من الأكاديميين المحترفين أصبح التأريخ للأدب عملية منظمة وشاملة، مع اقتباس العديد من أدواته الفكرية ومنظومته السردية من التاريخ ذاته. إن على التأريخ الأدبي الأكاديمي الجديد وضع أهمية عليا على الأدلة المثبتة وخاصة فيما يتعلق بتفاصيل السيرة الحياتية الذاتية والغيرية، وهي استراتيجية اعتمدت على عنصر تقليدي في التأريخ البريطاني، أي على الأهمية والأولوية التامة للفعل الإنساني الفردي. ومن الأمثلة على تلك التطورات في تاريخ الأدب ونتائجها المترتبة على النقد الأدبي ما نجده في "سلسلة كبار الكتاب" (*Great Writers Series*) التي أسسها إريك س. روبرتسون عام ١٨٨٧، والتي ضمت مجموعة دراسات بأقلام نقاد متميزين حول من تم اعتبارهم شخصيات أدبية بارزة. وكما يرد في مقدمة روبرتسون فإن أهداف "هذه السلسلة من الكتيبات الصغيرة" هي تقديم "سرد تاريخي للأحداث الرئيسية في حياة مؤلف شهير،... وتاريخ نقدي لأعمال ذلك المؤلف،... وقائمة ببليوجرافية كاملة بتلك الأعمال، و... فهرس تحليلي يلخص حياة المؤلف في أبعاد جديدة".[٦]

وهكذا كان تحويل النقد الأدبي إلى مجال للاحتراف يؤدي بنهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى تغيير الممارسة النقدية وإعادة تعريف المقصود من الناقد الأدبي، وهي العمليات التي عارضها الكتاب الهواة أو رجال الأدب (كما كان يطلق عليهم في العصرين الفيكتوري والإدواردي). وقد انصب عداؤهم للاحتراف على مسألة التخصص، وخاصة الفرضية المهنية القائلة بأن الأحكام الأدبية تتضمن معرفة متخصصة يتعين على النقد الأدبي صياغتها وإتاحتها. وكان رد الفعل الواضح لتلك المقولة هو

---

(٦) انظر: Eric S. Robertson. Life of Henry Wadsworth Longfellow. London: 1887, "Introductory Notes".

إعادة تعريف طبيعة القيمة الأدبية بحيث تعتمد على المعرفة والتجربة "الشائعة" (أي غير المتخصصة). ونجد بالفعل أن الخاصية المميزة للنقد الهاوي كانت تعتمد في تلك الفترة على تركيز قوي على الطبيعة الأخلاقية للأحكام الأدبية، نظرا لكون المعرفة الأخلاقية أصلا غير قابلة للتخصص. ونجد بعض الأمثلة الواضحة لتلك الاستراتيجية في أعمال بعض النقاد الهواة مثل كل من أ. ر. أورايج وجون ميدلتون موري.

فعلى سبيل المثال نرى أن أورايج كاتب عروض الكتب والصحفي قام في عموده الأدبي الأسبوعي في مجلة ***The New Age*** بتعريف وظيفة "الناقد الجيد" باعتباره ذلك الذي يضع يده على "حقيقة الأشياء" و"ينشرها"، ويضيف قائلا:

يمكنني أن أتصور وجود فنان يكتب دون أن تكون الدعاية على باله... ولكنني لا أتخيل وجود ناقد جدير بمكانته تلك لا يصدر الأحكام دون أن تكون عينه على الحفاظ على القوانين الأخلاقية. إن هذا التوجه الذي يتبناه الناقد الحقيقي هو أبعد ما يكون عن أن يمثل إهانة للأدب بل يزيده شرفا، حيث يفترض أن الأدب يؤثر على الحياة سلبا وإيجابا(٧).

وفي مقالة لاحقة نشرت في الدورية ذاتها قام أورايج بوصف طبيعة السلطة التي تسمح للناقد أن يقوم بكل تلك الادعاءات الكبيرة، وقد بدأ بتفنيد فرضيتين مجحفتين شائعتين في تلك الفترة قائلتين بأن الأحكام الأدبية إما أن تكون ذاتية وشخصية، أو أن تكون "علمية"، ولكن الأحكام الأدبية ليست "علمية" لأن "الحقيقة" – وهي أساس الأحكام الأدبية– ليست طبقا لما يراه أورايج قابلة للإثبات العلمي، ولكن "الحقيقة" من جانبها ليست هي الأخرى

(٧) من The New Age, 13, 1913, p.634، وردت في Wallace Martin, Orage as Critic, London: 1974, p.83.

قابلة للقياس النسبي تبعا لما هو فردي وبالتالي شخصي. بل إن "الحقيقة" لها "طبيعة جوهرية" تصبح مقبولة ومتمتعة بالسلطة عندما يعترف بها المجتمع. وعلى سبيل التجريد نجد أن أورايج يدعي أن الأحكام الأدبية هـي أحكـام مطلقة غير قابلة للنقاش والتعديل، ولكن سلطتها تتطلـب موافقـة المجتمـع عليها. وتجدر الإشارة إلى وجود تناقض هنا، فإذا كانت الحقيقة مجردة فـإن سلطتها تكون بالتالي منفصلة عن أي موافقة فردية أو جماعية. إلا أن ذلـك مكن أورايج من الادعاء (دون إدراكه غياب التفسير المنطقي) بأنـه يمكـن للناقد أن يرى وحده "الحقيقة"، بل وأن أحكامه الأدبية قد لا تنال قبولا عامـا يكسبها سلطة قبل أن تقتنع الجماعة بصدقها وكونها "حقيقة". وقد أتاحت تلك الاستراتيجية الفكرية بدورها الفرصة لأورايج ليحـافظ علـى وجـود دور مركزي للناقد قائم على تمتعه بميزة فريدة في الوصول إلى الحقيقة في الوقت الذي يقوم فيه أيضا بتأصيل سلطة الأحكام الأدبية في التجربـة الجماعيـة المشتركة:

ليس في طبيعة الأشياء ما يمنع الناس من الوصول إلى ما هو صحيح على المستوى العالمي (أي مقبول عالميا) من حيـث الحكـم علـى كتـاب أو لوحة أو مقطوعة موسيقية أو تمثال أو مبنى، بشكل ينطبق بالمثل تمامـا على وجود ما يمنع قاضيا قانونيا من الوصول إلى حكم صحيح فيما يتعلـق بأي فعل إنساني آخر. ويزيد على ذلك أن الأحكام المتعلقة بالفن لا تـصدر يوما بعد يوم ولكنها في النهاية تكون هي السائدة وتشكل في هيئتهـا الكليـة التراث الفني. أما موضع الاختبار... فليس علميا، ولكنـه مجـرد مـسألة شخصية. إن طبيعته الجوهرية هي في الحقيقة تتمثـل فـي مجـرد كونـه صحيحا، فهو صحيح بكل الطرق ومن كافة وجهات النظر. أمـا إذا كـان القاضي قد "درس" أو لم يدرس تاريخ العمل الفني الذي يصدر حكمه عليـه، فهو أمر لا فرق فيه، وكذلك فإن علمه أو جهله الطبيعي هي مسألة غير ذات

أهمية... إن ما يهم هو أن حكمه حين إصداره يجب أن يكون "صحيحا". إلا أنه من الممكن التساؤل حول من الذي يحدد ذلك؟ من الذي يؤكد صحة حكم صحيح أو يفند حكما خاطئا؟ أما الإجابة فنجدها في التأويل الصحيح للمقولة التي يساء فهمها: إن دليل الذوق الصحيح هو عدم وجود أي خلاف حقيقي في الحكم عليه، أي أن صحة الدليل تكمن في توقف النقاش حوله، أو يمكن القول ببساطة أن القاضي –والمقصود هنا هو القاضي الحقيقي– هو ذلك الذي يجد الجميع أنفسهم متفقين معه، لا لأنه هو الذي يقول ذلك، بل لأن الأمر كذلك(٨).

ونجد مجموعة أخرى من الفرضيات الوهمية الشبيهة بما سبق كامنة تحت سطح النقد الأدبي الوفير الذي قام به ناقد آخر وهو جون ميدلتون موري، وهي فرضيات كشف عنها بوضوح في مقالة صدرت بعد ذلك بعشرة أعوام (*A Critical Credo*). ومثله في ذلك مثل أورايج كان موري يتبنى الرأي القائل بأن الأحكام الأدبية لها قاعدة أخلاقية، وأن مهمة الناقد هي توضيح وتفسير تلك القاعدة الأخلاقية: "إن النقد... يجب عليه أن يقبل بالحقيقة القائلة بأن أحكامه كلها أخلاقية في أعماقها. يجب على الناقد أن يكون واعيا بفرضياته الأخلاقية وأن يبذل جهدا كي تتضمن أقصى ما في وسعه من أخلاق"(٩). كما كان موري مؤمنا مثل أورايج بأن النقاد يتمتعون بميزة الوصول إلى تلك المعرفة الأخلاقية، ولكن من أجل اعتبار أحكامهم الأخلاقية ذات سلطة ما فلابد من أن تنال قبولا جماعيا:

---

(٨) من The New Age. 24. 1918. pp.25-26، وردت في Wallace Martin. Orage as Critic. pp. 77-78.

(٩) من كتاب: John Middleton Murry. Countries of the Mind: Essays in Literary Criticism. First Series. Freeport. N.Y. 1968. p.189.

[الناقد يبدأ] حياته كأي كاتب آخر وهو يحمل اعتقادا (قد يكون بالطبع مجرد وهم) بأن آراءه ونتائجه الخاصة بالموضوع الذي يتناوله، أي الأدب، تحمل أهمية في حد ذاتها وبالنسبة للآخرين، ثم يمضي قدما في نشرها والدعوة لها. وكأي كاتب آخر نجد أنه إما ينهض أو ينهار على المدى الطويل تبعا لمدى قرب أو بعد آرائه من الخبرة الجماعية لتلك الفئة الصغيرة نسبيا من الجنس البشري التي تصل بدورها إلى قناعات حول الحياة والأدب(١٠).

إن الاستراتيجية التي يتبعها هؤلاء النقاد الهواة كانت قائمة على ثلاثة عناصر أساسية. الأوليات هي محاولة تأصيل القيم الأدبية في المعرفة غير المتخصصة، أي المعرفة الأخلاقية، والثانية كانت تقوم على الاقتراب من الخبرة الجماعية المشتركة لمنح أحكام نقاد الأدب سلطة ما. أما النقطة الثالثة والتي تقلل من الاستراتيجيتين السابقتين فكانت تعتمد على الطرح القائل بأن الناقد يتمتع بميزة الوصول إلى "حقيقة" الأدب.

وبالطبع فإن الطرح العام القائل أن الأحكام الأدبية تشتمل على حقيقة أخلاقية مشتركة لم يكن أمرا جديدا، بل في واقع الأمر كانت تلك الفكرة تضرب بجذورها في النزعة الرومانسية كما كانت قاعدة لعلم الجمال في منتصف العصر الفيكتوري قبل نشأة الاحتراف. فقد كان يتم باستمرار التأكيد في أعمال كبار مفكري العصر الفيكتوري على الأساس الأخلاقي للقيمة الأدبية، وبالتالي على الوظيفة الاجتماعية المتماسكة للأدب. فمنذ عام ١٨٣٣ نجد أن جون ستيوارت ميل أعلن "إن الشعر هو الحقيقة عندما يكون شعرا بالفعل"(١١). إلا أنه اهتم في المقالة نفسها بوصف دور الناقد ووظيفته،

(١٠) المصدر السابق، ص١٨٤.

(١١) انظر مقالة: John Stuart Mill, "Some Thoughts on Poetry and Its Varieties", in John M. Robson and Jack Stillinger, eds., The Collected Works of John Stuart Mill: Autobiography and Literary Essays, London: 1981, p.346. ونجد أن سياق=

فبالنسبة لميل كانت مشكلة الشعر هي أن حقيقة الشعر من نوع خاص، حيث إنها "حدسية" و"رمزية"، وكانت القدرة على فهم والتعبير عن ذلك النوع الخاص من المعرفة الأخلاقية هي الخاصية التي تجعل الشاعر شاعرا حقا. إلا أنه كان من نتائج تلك المعرفة الخاصة هو أنها كانت تميل إلى جعل الشعر صعبا في الوصول إلى العامة، وهي مشكلة كانت في صميم الجماليات الرومانسية التي كان ميل يستدعيها في مقالته. وقد سعى ميل من أجل التغلب على تلك الصعوبة من خلال منح الناقد دورا خاصا، وكانت مهمة الناقد في نظر ميل تتمثل في شرح وتفسير الحقيقة "السامية" في الشعر وتقريبها من جمهور أكبر من القراء، وكانت معرفة الناقد بعلم المنطق أو الميتافيزيقا هي أدواته التي تمكنه من القيام بتلك المهمة (أطلق ميل على النقد عبارة "مقر عمل عالم المنطق" أو "الميتافيزيقي"). ومن هنا كان الناقد المثالي بالنسبة لميل لا يختلف كثيرا عن الأكاديمي المحترف الجديد من حيث إن دوره كان يتمثل في شرح وتفسير المعرفة التي تقوم عليها الأحكام الخاصة بالقيمة الأدبية، إلا أن الناقد المثالي بالنسبة له لا يختلف كذلك عن النقاد الهواة الجدد حيث كانوا يرون أن للناقد دورا وسيطا نابعا من إحساسه الخاص. إلا أن كلا من ميل والهواة الجدد اختلفوا عن المحترفين في نقطة مهمة، وهي تلك المتعلقة بالطرق التي كان يمكن بها الحصول على تلك المعرفة الخاصة، حيث كان ميل يفترض أن قدرة الناقد على فهم العناصر الميتافيزيقية هي أمر تلقائي نابع من ذكائه الطبيعي، وبالتالي يكون النقاد مثلهم مثل الشعراء

=الحديث يجعل النقطة التي يطرحها ميل أكثر وضوحا وقوة قائلا: "إن الفارق بين الشعر وما ليس شعرا، سواء كان خاضعا للتفسير أم لا، هو فارق يبدو أساسيا: فأينما شعر المرء باختلاف فلابد من وجود اختلاف... إن الشعر هو الحقيقة عندما يكون شعرا بالفعل، وكذلك الفن الروائي هو الحقيقية إذا كانت له جدوى، ولكنها حقيقة مختلفة في كلتا الحالتين. إن حقيقة الشعر هي رسم صورة حقيقية للروح الإنسانية، أما حقيقة الفن الروائي فهي رسم صورة حقيقة للحياة" (المصدر السابق، ص٣٤٣-٣٤٦). ومن هذا المنطلق تجدر المقارنة مع مقولة أورايج في The New Age, 13, 1913, p.297 بأن "قيمة العمل الفني تكمن في تعبيره عن الحقيقة" (وردت في كتاب: Martin, Orage as Critic, p.37).

والفنانين الرومانسيين مولودين بالحساسية الميتافيزيقية لا نتاجا لجهد معرفي. وقد عبر ماثيو آرنولد عن نفس الفرضية عندما قام هو الآخر بتعريف النقاد تبعا بمعرفتهم بما هو "الأفضل"، حيث يخضع تعريف "الأفضل" لعقلية الناقد السامية والرفيعة. (وهو ما ينطبق كذلك على فكرة "الحقيقة" لدي كل من أورايج وموري) أما فيما يتعلق بالنقاد المحترفين في نهاية القرن التاسع عشر فإن المعرفة التي اعتبروها تتيح المجال للأحكام الأدبية، ورغم كونها معرفة متخصصة، فإنها لم تكن غامضة الأصل. فمثلها كأي نوع آخر من المعرفة المتخصصة، كان يمكن دراستها (دراسة علمية تطبيقية جزئيا) وتصنيفها، بل والأهم من هذا وذاك هو القدرة على الحصول على تلك المعرفة عبر التعليم والتدريب المناسب. ومن حيث المبدأ (ولكن ليس من حيث التطبيق) كان بوسع أي شخص أن يصبح ناقدا محترفا بحصوله على التعليم الصحيح وتمتعه بالقدرات السليمة[١٢].

أما الصعوبة الحقيقية التي واجهت النقاد الهواة فكانت تكمن في الطرق الغامضة التي كانوا يحددون بها أصول السلطة التي يتمتعون بها. ففي سبيل تبرير مكانتهم ودورهم وجدوا أنهم (مثل زملائهم المحترفين) مضطرون لإضفاء نوع من التخصص على النقد، حيث إنه في حالة غياب أي معرفة أو مهارات متخصصة في النقد يصبح في إمكان أي شخص أي رجل أو امرأة أن يكونوا من النقاد. إلا أنهم كانوا في نفس الوقت مصرين على مقاومة التخصص على أساس ارتباط التخصص بالاحتراف والحياة الأكاديمية، أي بشكل أكثر تحديدا نجد أنهم عارضوا الطبيعة الخفية للنقد المحترف والتي أبعدته عن متناول الجمهور العام. ومن هنا كانت محاولتهم في الرجوع إلى القيم التي يتبناها القارئ العام من أجل إضفاء السلطة على

(١٢) تجدر الإشارة هنا إلى أن مبادئ الاحتراف كانت تتيح للنساء نظريا أن يصبحن ناقدات محترفات، أما في الممارسة والتطبيق فقد أسهم الاحتراف في قصر النقد الأدبي على الرجال.

أحكامهم النقدية. إن تلك الرغبة في الرجوع إلى التجربة الجماعية مع التمسك بميزة الحساسية (الغامضة) التي يتمتع بها الناقد كانت بمثابة أزمة لا يمكن حلها منطقيا ولكن يمكن وضعها وراء قناع البلاغة. وبالتالي قام النقاد الهواة بوعي شديد بإعادة إحياء الأسلوب النثري للكاتب الفيكتوري. ومع تجنب تفاصيل الخطاب الأكاديمي المتخصص الذي كان يلفت الانتباه إلى المعرفة الأكاديمية المتخصصة، حاول هؤلاء النقاد الإقناع اعتمادا على السلطة "الشخصية"، وهكذا أثبت النقاد الهواة وجودهم كشخصيات أدبية تتمتع بذوق رفيع بما يمنحهم رؤية متميزة بشأن القيم الأدبية. ومن هذا المنطلق نجد تواصلا في الاستراتيجيات المستخدمة بدءا من كتاب نهايات القرن التاسع عشر مثل والتر بايتر وأوسكار وايلد انتهاء بكتاب مثل ميدلتون موري وأورايج، حيث يتبنون جميعا نبرة خطابية سلطوية في كتاباتهم بما لا يتيح مجالا للقارئ للاختلاف مع (ناهيك عن مناقشة الفرضيات أو الدلائل على) الأحكام المطروحة. إن تلك النبرة هي نتاج عديد من الأدوات البلاغية التي تحقق نفس الهدف، حيث تتفاوت ما بين الجمل التي يستخدمها بايتر بما فيها من إطالة مملة تصعب من إمكانية الاختلاف معه، وبين استخدام وايلد للمقولات الموجزة التي تجعل آراءه النقدية غير قابلة للجدل، وبين نبرة موري الدينية في أحكامه الأدبية واستخدامه في التعبير عن نفسه بصيغة التعظيم "نحن"، وبين صياغة أورايج لضمير سردي حاضر وقوي بإقحام ضمير المتكلم "أنا" بما يفرض على القارئ الموافقة دون نقاش.

وكما سبق وأن ذكرنا، فإن سلطة الكاتب الفيكتوري كانت تعتمد إلى حد كبير على اعتراف الجمهور بقيمته كشخص، ومن هنا كانت سلطته مرتبطة بقرائه بصورة مباشرة وحميمة. أما المشكلة الحقيقية التي واجهت النقاد الهواة في العقود الأولى من القرن العشرين فتمثلت في عثورهم على تلك الشاكلة من القراء. فإلى من كان نقاد ككل من موري وأورايج يتوجه

بحديثه؟ فمن النتائج العامة التي ترتبت على الاحتراف هي الطريقة التي ابتعد بها النقاش الفكري من الساحة العامة، فالبحث الأكاديمي يميل إلى أن يكون موجها أساسا إلى المجتمع الأكاديمي، ولم تكن الخطابات الجديدة للمحترفين استثناء لتلك القاعدة. فالمواد المتخصصة التي أنتجتها الدراسات الإنجليزية الوليدة لم تكن موجهة أساسا للجمهور العام من القراء، حيث نجد أن أكاديميا معاصرا لتلك الفترة وهو الأستاذ ديور من جامعة ليدز يرى أن هنالك فارقا جوهريا بين ما أطلق عليه "القراءة المنزلية" وبين النشاط الأكاديمي البحثي الذي يتم في إطار المهنة ومن أجلها[١٣]. وهكذا فإن قراء النقد الأدبي المحترف كانوا مختلفين للغاية عن قراء الكاتب الفيكتوري، كما أن وجه الاختلاف لم يقتصر على أعداد القراء بل كان القراء في الحالتين محددين، حيث إن جمهور القراء في العصر الفيكتوري كان نخبويا من حيث تمتعه بالثراء والطبقة والتعليم. أما التغير الذي طرأ فتمثل في طبيعة القراء، حيث إن النقاد المحترفين كانوا يوجهون حديثهم إلى مجموعة صغيرة من زملائهم شديدي التخصص وذوي الحكام، أما كتابات آرنولد وميل فكانت موجهة إلى جمهور متعلم من القراء متعددي الاهتمامات والقيم ممن لم يكن متوقعا منهم إصدار أحكام على تلك الكتابات. وقد حاول النقاد الهواة في

---

(١٣) للمزيد من تعليقات ديور انظر: Proceedings of the English Association Bulletin, 22, February 1914. وقد أدرك ديور واعترف أنه يجب على الدراسات الإنجليزية أن تملك مجموعة من الممارسات المتخصصة التي تنتج معرفة متخصصة وذلك في سبيل تبرير وجود الدراسات الإنجليزية كمجال بحثي والاعتراف بها كمجال فكري مساو لغيرها من المواد الدراسية الجامعية: "إن الخريج الجامعي الحقيقي في الدراسات الإنجليزية هو ذلك الذي لا يعرف اللغة والأدب الإنجليزي فحسب بل المنهج والإجراءات التطبيقية، وأن يتبناها برؤية لتقديم إضافة معرفية إلى الموضوع. يجب أن يتمتع بحس وقوة – أي ما يطلق عليه في مجالات دراسية أخرى مصطلح "البحث". فإذا كنا سننتج طلابا يعملون على تطوير المعرفة في هذا المجال فإن العام الدراسي الأول يجب أن يتضمن شيئا... يمكن [الطالب] أيضا من فهم كيفية قيام الناقد الأكاديمي المتخصص بالعمل في تحرير نص ما أو القيام بدراسة عن مؤلف أو فترة ما" (المصدر السابق).

بدايات القرن العشرين الكتابة أول الأمر كما لو كانوا يتوجهون بكلامهم إلى جمهور عام من القراء المتعلمين في العصر الفيكتوري، وكانوا في نفس الوقت يظهرون أنفسهم بمظهر الكتاب العصريين، إلا أنه مع ظهور الاحتراف أصبح ذلك الهدف مستحيلا بسبب حدوث تغيرات اجتماعية في مجالين مهمين.

المجال الأول للتغير الاجتماعي يتعلق بالانقسام الذي حدث في ثقافة القراءة في العصر الفيكتوري متخذة أشكالا متنوعة ممثلة ببساطة في الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية، وكان هذا الانقسام بدوره نتيجة لكثير من التغيرات السكانية والتعليمية والقانونية والاقتصادية، كما تضمنت تلك التغيرات أيضا انتشار التعليم والتطورات السريعة التي طرأت على تقنيات إصدار الكتب ونشرها وتوزيعها، وكذلك التشريعات الجديدة الخاصة بطول يوم العمل وما صاحبه من تزايد ما يعرف الآن بوقت الفراغ والصناعات المتعلقة بملء وقت الفراغ. وقد خضعت كل تلك التغيرات للتوثيق الدقيق، كما أن أهميتها بالنسبة لظهور الاحتراف في مجال الدراسات الإنجليزية وتاريخ النقد الأدبي هي أهمية تختص بالطريقة التي عملت بها التغيرات على إعادة تحديد العلاقة بين الناقد وجمهور القراء. إن تنامي جمهور القراء، الواقعي منه والمحتمل، خلال الفترة ما بين عام ١٨٨٠ وعام ١٩٢٠ أدى إلى حدوث تخصص وتنوع في الأسواق، وهو المعروف في علم الاقتصاد الحديث بنمو قطاعات جديدة للأسواق. وبصورة عامة نجد أن غالبية جمهور القراء "الجدد" كانت تقرأ نوعا مختلفا من الأدب. إن النمو الكبير في مبيعات الكتب التي تنتمي إلى أنواع أدبية فرعية من الأدب الفيكتوري والإدواردي مثل الروايات البوليسية وقصص الأشباح حققت إشباعا لهاتين الفئتين من القراء، كما ساهمت في ظهورهما على السطح. إلا أن تلك التطورات ذاتها هي التي أدت إلى حدوث أزمة في المبيعات عايشها كثير من كتاب الأدب

"الرفيع" (أو الجاد) في تلك الفترة، وإلى عجز الروائيين مثل هنري جيمس وجورج جيسينج في الوصول إلى قراء بخلاف اعتمادهم على "شلة" من القراء. ومع هذا التنوع الذي شهده السوق عانى النقاد الهواة من صعوبة تحديد القراء الذين يتوجهون إليهم بالكتابة. فمن حيث الممارسة كانت موضوعاتهم المختارة (أي ما يطلق عليه الأدب "الرفيع") لها قراؤها الذين أخذوا يحتلون موقعا هامشيا، كما كانت تختلف عن "الأدب" الذي كان موضع دراسة في العصر الفيكتوري. أي أن القراء الذين كانوا يدعمون الكاتب الفيكتوري لم يعودوا متاحين للنقاد الهواة الجدد. وبالفعل كان ذلك القصور واضحا في كيفية النشر، حيث إن معظم النقد الأدبي بأقلام الهواة كان ينشر في مجلات أدبية صغيرة وفي دوائر محددة، مثل مجلة *The New Age*، أو في إصدارات محدودة لكتب مرتفعة الثمن.

أما المجال الثاني للتغير الاجتماعي الذي جعل استراتيجة الناقد الهاوي مسألة إشكالية فيتعلق الانتقال التدريجي للسلطة الثقافية من مجال الفن ومبادئ الجمال بصفة عامة إلى خطابات أخرى من العلوم الطبيعية والاجتماعية تحديدا. ففي منتصف القرن التاسع عشر ونهاياته كانت مركزية دور الثقافة عموما والأدب تحديدا أمرا مفروغا منه تقريبا، وهو ما يتضح بطرق متنوعة، وكان أوضحها هو الالتزام المالي الكبير تجاه المؤسسات العامة مثل المعارض الفنية والمتاحف في كبرى المدن الفيكتورية، كما شهدت تلك الفترة الانتشار الواسع في بناء المكتبات العامة وتوفر الحصول على الطبعات ورقية الغلاف منخفضة السعر من الكتب الكلاسيكية، بالإضافة إلى المكانة الرفيعة المرتبطة بالحصول على تعليم في مجال الإنسانيات، وهو التعليم الذي اشتمل من ناحية على الحصول على درجة من جامعة أكسفورد أو التميز الاجتماعي الذي كان يناله كل "قارئ واسع الاطلاع" من ناحية أخرى. إن تلك القيم تحديدا هي التي أنتجت أعمالا مثل كتاب ماثيو آرنولد

Culture and Anarchy الذي كان الأدب والفن فيه يعتبر قاعدة أساسية في بنية المجتمع. أي أن الأهمية الاجتماعية للنقد الأدبي أصبحت واضحة وبلا حاجة للتدليل عليها، كما أصبح من المسلمات أن يتمتع كتاب مثل آرنولد بحرية وسلطة التعليق على قضايا اجتماعية واسعة المجال. ومن هنا أيضا برزت قدرتهم على توجيه خطابهم إلى جمهور عام، وهو ذلك الجمهور الذي يمكن أن يقارن اليوم بقراء الصحف "الجادة". إلا أنه مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان لانتقال السلطة من العلوم الإنسانية إلى العلوم الطبيعية والاجتماعية ما أدى إلى انهيار سلطة الإنسانيات، فلم يعد الجمهور العام من القراء المتعلمين يلتفت إلى نقاد الأدب والنقد الأدبي لمناقشة المشاكل التي تواجه المجتمع، بل التفتوا إلى المتخصصين في المهن الجديدة من أمثال جون مaynard كينز وسيدني وبياتريس ويب.

وبالتالي فمن المفارقات المثيرة للتعجب فيما يتعلق بالنقاد الهواة أنه مع وجود تلك التغيرات الاجتماعية فإن الاحتراف ربما يكون قد لعب دورا في الحفاظ على النقد الأدبي من حيث إنه أتاح وجود بيئة تحمي النقاد، مع تحديد نطاق عملهم. وفي نفس الوقت نجد أن التناقض الكامن في الاحتراف (وهو تناقض كان واضحا للنقاد الهواة) تمثل في أنه مع الوقت أخذ النقد الأدبي يبتعد أكثر فأكثر عن الجمهور العام، ومن هنا يأتي المنطق القائل بأن الفائدة الاجتماعية للأدب، والتي سمحت بالاحتراف في الدراسات الأدبية، أصبحت مهددة.

الفصل السابع عشر

ف. ر. ليفايز

بقلم: مايكل بل

كان ف. ر. ليفايز من أقوى العوامل التي أثـرت علـى الدراسـات الإنجليزية في بدايات القرن العشرين ومنتصفه. وترجع شهرته إلى ما قام به من عملية إعادة تقييم راديكالية للأدب الإنجليزي وتراثه المـألوف، وينبـع دوره المؤثر من قيامه بعملية إعادة التقييم في حد ذاتها بل وأيضا لما اشتملت عليه تلك العملية من مجموعة أحكام معينة. وكان اهتمامه الأساسي بـالأدب الإنجليزي باعتباره تعبيرا عن ثقافة بعينها، أما عملية إعادة التقييم الراديكالية وكذلك مفهومه لمعنى الانتماء إلى تراث بعينه فهما جانبـان اعتمـدا علـى تصور شامل للأدب واللغة. كما أن حياته العملية امتدت على مـدار نـشأة الدراسات الإنجليزية ثم ما أعقبه من تساؤلات متجددة حول ذلـك المجـال الأكاديمي المستقل. وقد كانت لديه قناعة عميقـة متأصـلة فكريـا بتميـز ومركزية الدراسات الإنجليزية ثقافيا كمجال نقدي، وهـي قناعـة لا يمكـن وصفها بمجرد اعتبار ليفايز من المفكرين الإنسانيين الليبراليين، حتى إذا كان هو نفسه لا يعترض على هذين المصطلحين. إن الغرض الرئيسي من هـذا المقال هو توضيح قناعة ليفايز المحورية كما تكشف عن نفسها في أحكامـه النقدية. وبالتالي يعقب ذلك ما يلي: عرض ملخص لتـصوره بـشأن الأدب واللغة، ودراسة فكرته عن التراث الاجتماعي الذي يمثل التراث الأدبي جزءا لا يتجزأ منه، ونظرة على إعادة قراءته للتراث الأدبي فيما يتعلـق بالـشعر والرواية، ولمحة سريعة لبعض النقاد الذين ارتبطوا بليفايز بمن فـيهم مـن زملائه المشاركين بالكتابة في مجلة *Scrutiny*، وأخيرا أقدم تعليقا على أوجه القصور في التأثير المستمر لفكر ليفايز حول الأدب والنقد كما أصـبح هـو نفسه يحتل موقعا بارزا كشخصية تاريخية.

الحياة العملية والأفكار الرئيسية

ولد فرانك ريموند ليفايز عام ١٨٩٥ في مدينة كمبريدج في إنجلترا، حيث عاش حياته بأكملها هناك، باستثناء عمله كحامل نقالة إبان الحرب العالمية الأولى. وفي أعقاب الحرب بدأ دراسته للحصول على درجة أكاديمية في التاريخ إلا أنه ما لبث أن غير اتجاه دراسته في نهاية السنة الأولى لدراسة الأدب الإنجليزي (والذي لم يكن مجالا للدراسة للحصول على درجة التخصص في جامعة كمبريدج سوى بدءا من عام ١٩١٧). إن هذا التحول في مجال الدراسة يمثل مؤشرا لقناعته المحورية في مراحل تالية من حياته بأن الأدب الخيالي يقدم أهم وأعمق فهم للماضي وبالتالي للحاضر.

وفي عام ١٩٢٧ أصبح محاضرا تحت الاختبار، وأخذ توجهه النقدي يتشكل من حيث أسلوب الكتابة والمضمون من منطلق تعليمي، متمثلا في كون هدفه الأساسي هو تعليم طلابه وإعدادهم ليكونوا قراء ذوي فهم جوهري غير قاصر للأدب باعتباره تعبيرا شاملا عن الثقافة عموما. إن أحكامه النقدية الحادة وأسلوبه السلطوي يجب أن يؤخذ في الاعتبار ولو جزئيا في ضوء التزامه التربوي والتعليمي، واهتمامه العملي بما يتعين على الطالب التركيز عليه خلال فترة زمنية محدودة أي ثلاث سنوات من الدراسة الجامعية[١].

وفي عام ١٩٢٩ تزوج ليفايز طالبة سابقة من طلابه وهي كويني روث، والتي أصبحت هي الشريك الأهم، والوحيد خلال حياته المديدة. فعلى مدار حياته العملية لعبت دورا مؤثرا مع انشغاله بأدب الرواية، حيث كانت

---

(١) نجد أن المسئولية المتعلقة باقتراح قراءات للطلاب هي موضع اهتمام وتركيز أساسي على سبيل المثال في مقالة ليفايز "Coleridge in Criticism", Scrutiny. 9. pp.57-69.

انظر أيضا: F.R. Leavis. English Literature in Our Time and the University: The Clark Lectures. London: 1969. pp.168-169.

قارئة واسعة الاطلاع في تاريخ الأدب الروائي الإنجليزي، ويمكن ملاحظة تأثيرها عليه في أول إصداراته المهمة وهو كتيب صدر عام ١٩٣٠ (*Mass Civilization and Minority Culture*)، وكشف عن الرؤية الثقافية التاريخية للزوجين ليفايز مع التأكيد على الوظيفة المحورية للنقد الأدبي.

وكما يتضح لاحقا فإن الزوجين طورا نقدا للثقافة الحديثة، وكان راديكاليا بالطريقة التي كان بها كل من فلوبير ونيتشة راديكاليا في عصره. وفيما يتعلق بالواقع التاريخي الاجتماعي المباشر كان الزوجان مؤمنين بأن انتشار التعليم جنبا إلى جنب الاستغلال التجاري لمواد القراءة العامة قد أديا إلى الحط من قدر العقلية العامة التي كانت تميل إلى الاستهانة بالنشاط الإبداعي الجاد وقللت من قدرة الجمهور العام على الاعتراف بقيمته. إن شريحة المثقفين لم تتمثل في كونهم مجرد أقلية بل كانت إلى حد كبير متأثرة بالقيم الاجتماعية والتجارية السائدة في المجتمع. إلا أنه على النقيض من فلوبير ونيتشة اللذين كان موقفهما من الثقافة البورجوازية الحديثة لليمين واليسار موقفا يحمل احتقارا بالغا، فإن الزوجين ليفايز أرادا العمل من أجل تحقيق ديمقراطية نقدية ومتعلمة حقا، وهو ما لم يكن من الممكن تحقيقه سوى في مواجهة الثقافة المؤسسية بكل أشكالها تقريبا، بما في ذلك الجامعات.

وبما أن قسم الدراسات الإنجليزية الجديد في جامعة كمبريدج كان يضم مجموعة من الأفراد المتميزين، ومنهم من أكد بشدة على أهمية الأدب المعاصر والقراءة النقدية للماضي، فإننا نجد أن الزوجين ليفايز كانا يأملان في أن يصبح القسم مركزا للعمل المشترك في سبيل تقديم إعادة دراسة للثقافة. وبمرور الوقت أصبحت جامعة "كمبريدج" المثالية أكثر فأكثر عزلة عن الجامعة نفسها. ونشأ شيء من العداوة بين الزوجين ليفايز من ناحية وبين عدد من زملائهما، إلا أنه

من الصعوبة تقييم مدى كون عزلتهما نتيجة لأسباب شخصية وظروف معينة، أو كرد فعل لجهودهما الأكاديمية. وبالرغم من حسن النوايا، فرؤيتهما الراديكالية كانت صعبة التنفيذ على مستوى مؤسسي.

إن إصدارات ليفايز المبكرة تكشف عن مدى الثبات في رؤيته على الرغم من التغيرات في بعض أحكامه ومواطن الاهتمام والتركيز في عمله. ففي كتاب ***Mass Civilization and Minority Culture*** على سبيل المثال نجد أن ليفايز يرى نزعة ديكنز الشعبوية العاطفية باعتبارها دليلا على انخفاض الذوق العام (مع أن الزوجين ليفايز غيرا رأيهما فيما بعد). وكذلك فإن كتيب ليفايز الذي صدر في العام ذاته عن د. هـ. لورنس ***D.H. Lawrence*** يمثل أولى محاولاته في تناول كاتب آخر، لم يمر على وفاته وقت طويل، والذي أصبح لاحقا كاتبا ذا أهمية محورية في فهمه للخيال الإبداعي والجمالي. إلا أن الأهمية الكبرى لذلك الكتيب تتمثل اليوم في مدى إيمان ليفايز بالتصور العام الخاص باعتبار لورنس كاتبا موهوبا ولكن شخصية متطرفة تقع على هامش الثقافة، وهو تصور كان يتيح تقبل الاعتراضات التقليدية على أعمال لورنس. إن قيام ليفايز بإعادة تقييم تدريجي لكل من لورنس وديكنز، اللذين أصبحا نموذجية الثقافيين الأكثر إيجابية، هي عملية تمثل جزءا من انشغاله المتزايد بالرواية كشكل بارز من أشكال النقد الثقافي والجمالي.

وفي عام ١٩٣٢ أصبح ليفايز مديرا للدراسات الإنجليزية في كلية داونينج حيث قام بالتدريس على مدى ثلاثين عاما التالية. كما أن المجلة النقدية لجامعة كمبريدج ***Scrutiny*** قد تأسست في العام نفسه، وما لبث ليفايز أن أصبح مسئولا عن دورها المؤثر والفعال، وقد أتاحت المجلة منبرا عاما

لا يعوض لمشروع ليفايز النقدي، حيث كانت تضم عروضا لكتب من الأدب المعاصر، وشهدت إعادة تقييم منظم لتراث الأدب الإنجليزي، كما دارت على صفحاتها مناقشات لقضايا عامة ومن أهمها حملة لإصلاح التعليم البريطاني ونقد للماركسية(٢).

كما قام ليفايز في عام ١٩٣٢ أيضا بإصدار كتاب ***New Bearings in English Poetry*** وكتاب ***How to Teach Reading: A Primer for Ezra Pound***. إن الفهم النقدي الذي تمتع به ليفايز كان قد تشكل نتيجة لمحاولاته في التعامل مع الحركة الأدبية الحديثة، والشعر المعاصر تحديدا في بداية عمله. فقد أدرك أن المصطلحات والنقد التقليدي لم يعد يلائم الأدب الجديد، وكان الكتاب الثلاثة الذين ركز عليهم في كتابه هم هوبكنز وييتس وإليوت، وهم كتاب يتمتعون بعلاقة إبداعية ذات طبيعة خاصة ومعقدة بالتراث الإنجليزي. أما تناوله لباوند فيتميز بقدر من السلبية ويرد في كتاب أصغر، ويجيء كرد فعل على كتاب باوند ***ABC of Reading***. وعلى الرغم من أن ليفايز كان معجبا بكتاب ***Hugh Selwyn Mauberley*** واعترف بتأثير باوند على الحالة الأدبية في بريطانيا الإدواردية، إلا أنه كان يرى أن نزعة باوند العالمية تميل إلى التعميم وليس لها جذور متأصلة بالإضافة إلى كونها مقيدة بالقواعد الفنية. وكان باوند في رأيه مهتما بالتجديد في حد ذاته بدلا من أن يكون ذلك نتاجا لصراع إبداعي محدد مع الأشكال الفنية والمعاني التقليدية. وكان ليفايز يرى أن باوند لم يكن على معرفة حقة بالتراث.

---

(٢) في المجلد الأول من مجلة Scrutiny شن ليفايز هجوما على ما اعتبره تقليص دور الثقافة وقصره على الجوانب الاقتصادية في مقالة (Scrutiny, 1. pp.205-214"Under which King. Bezonian؟").

كما يضم المجلد ردود كل من هـ. ب. مورتون (H.B. Morton, "Culture and Leisure". Scrutiny, 1. pp.324-326) وهيربرت بترفيلد (Herbert Butterfield, "History and Marxian Method". Scrutiny, 1. pp.339-355.

ونجد أن القيمة الإيجابية للتراث هى موضع تأكيد من ليفايز في عنوان كتاب *For Continuity* الذي صدر عام ١٩٣٣ يضم مجموعة من مقالاته المنشورة في مجلة *Scrutiny*. وفي عام ١٩٣٤ قام بتحرير مجموعة مقالات لعدد من الكتاب المشاركين في المجلة وأصدرها في كتاب *Determinations*، وأعقب ذلك في عام ١٩٣٦ صدور أحد أهم كتبه المؤثرة *Revaluation* الذي يعتمد فيه على بعض مقالاته السابقة لإعادة رسم خطوط تطور الشعر الإنجليزي منذ شكسبير وحتى شعراء العصر الفيكتوري. إن هذا الكتاب جنبا إلى جنب كتاب *New Bearings* عبرا عن العناصر الجوهرية في فهمه تراث الشعري الإنجليزي باعتباره سجلا للتغيرات الكبرى في العقلية والوعي بما أدى إلى حالة الثقافة الحديثة.

وفي عام ١٩٤٣ نجده يعتمد مرة أخرى على مواد من المجلة في كتاب *Education and the University*، حيث قام بتلخيص الحملة الطويلة التي تبنتها المجلة في سبيل إصلاح التعليم في الفترة التي سبقت صدور "قانون التعليم" في العام التالي، وذلك بالرغم من أن اهتمام ليفايز الشخصي بالتعليم الجامعي لا التعليم المدرسي. وقد سعت الحملة التي شنتها المجلة إلى تحرير المناهج والمقررات التعليمية وجعلها أكثر ليبرالية، حيث كانت تركز على أهمية الحكم الشخصي لكل من الطالب والمدرس، كما شجعت الربط بين الدراسة الأدبية والمجالات الثقافية الأخرى. وقد تجسد الكثير من مقترحاته فيما بعد في الجيل الجديد من الجامعات البريطانية التي تأسست في الستينيات. (ومن المفارقة أن ليفايز نفسه عارض ذلك التوسع الكبير في التعليم العام الذي يمتد لثلاثة أعوام، وهو تعليم لم يكن يعكس رؤية ليفايز بشأن وجود فئة مثقفة تشترك في هدفها النقدي).[٣] إن كتابه *Education and*

(٣) انظر مقترحاته السبعة المحددة في مقالة: Education and the University, Scrutiny, 9, pp.98-120.

the University هو كتابه الأخير الذي نجد فيه أن تناوله لقضايا اجتماعية محاط بجو من الأمل إن لم يكن التفاؤل بقدرته على التأثير على الوعي العام أو توجيه دفة القضايا العامة.

إلا أن تأثير ليفايز ومجلة *Scrutiny* الأكبر في بريطانيا لم يكن آخر الأمر تأثيرا على مستوى أقسام الجامعات وإنما في تدريس الأدب في المدارس. إن كل من تبنوا موقف ليفايز حاولوا خلق نخبة مثقفة لتحل محل النظام الطبقي القديم في المجتمع البريطاني، وبالتالي سعوا إلى تحقيق أهداف تتفق مع عصر المدارس المتميزة (*grammar schools*) والمتاحة اقتصاديا واجتماعيا، والتي كانت تمنح تعليما أكاديميا لثلاثين في المائة ممن يحتلون القمة بين طلاب المدارس الثانوية. وقد استمر هذا النظام قائما منذ صدور "قانون التعليم" عام ١٩٤٤ وحتى بدايات ومنتصف الستينيات، عندما أصبح التمييز غير مقبول سياسيا ومصدرا للجدل تعليميا. ولا يتيح ذلك استخلاص أي علاقات سببية مبسطة في هذا الأمر بقدر الاعتراف بأن ليفايز كان ابنا لعصره، وهو عصر تداخلت فيه المسلمات التراتبية الطبقية القديمة بشأن الزعامة والقيادة الاجتماعية من ناحية مع ذلك الانفتاح الجديد حول الطرف الذي يقوم بذلك الدور القيادي من ناحية أخرى.

ولعل أكثر كتب ليفايز تأثيرا وإثارة للجدل هو كتاب *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* الذي ظهر في عام ١٩٤٨. إن إعادة قراءته للرواية الإنجليزية أوضح أن كلا من اللغة السردية والبنية لا ينفصلان عن الرؤية الأخلاقية، على الأقل فيما يتعلق بكبار الكتاب. وبدلا من الحكم على الأعمال "الفنية" من موقع "أخلاقي"، كان ليفايز يبين التداخل بين تلك الأبعاد، إلا أن إعجابه الشديد بهؤلاء المؤلفين أدى إلى إهمال نسبي لغيرهم من الكتاب بما في ذلك الكتابة الهزلية وغيرها

في الأدب الروائي الإنجليزي. إن كتاب *The Great Tradition* يطرح تساؤلا متكررا حول أعماله النقدية: هل يمثل استبعاده المتوقع لبعض الكتّاب عاملا ينتقص من تركيزه واختياراته في القراءة؟

وفي عام ١٩٥٠ قام بتحرير كتاب *Mill on Bentham and Coleridge* تصدرته مقدمة أوضح فيها الأهمية التاريخية للتفكير النفعي، وقد أصبح بنثام مثالا قدمه ليفايز للعلة التي أصابت الثقافة الحديثة بما فيها من تصور علمي ضيق للعقلية النفعية، وهو نقد جدير بالاهتمام رغم أنه يفتقد إلى العدالة بدرجة ما. حيث يمكن الدفاع عن بنثام على سبيل المثال باعتباره كان يسعى إلى تعميم المقدمات المنطقية وإلى خطاب ملائم يصلح للتشريع العام. إلا أن ليفايز كان يرغب تحديدا في الكشف عن المعاني الراديكالية الكامنة والتي تمثل نزعة تشير إلى مشكلة متكررة في أسلوب ليفايز البلاغي إن لم يكن في مواقفه الفكرية. فنجده يستخدم عبارات عامة مثل "بنثامية تكنولوجية" والتي تشير إلى تحليل تاريخي محدد ومطول، والتي يمكن اعتبارها بأنها تقدم حقائق واضحة أو مجرد عبارات جذابة، وغالبا ما يتطلب الأمر قراءة قدر كبير من أعمال ليفايز في سبيل تقييم القوة الكامنة في بعض تعبيراته.

وشهد عام ١٩٥٢ صدور أحد أشهر كتب ليفايز الذي يضم مجموعة من المقالات *The Common Pursuit*. ويقتبس ليفايز في المقدمة تعريف ت. س. إليوت للنقد باعتباره "البحث الشائع عن الحكم الحقيقي" بما يؤكد النموذج الذي طرحه ليفايز عن عدم الوفاق الجماعي. إن المقولات النقدية وبصرف النظر عن مدى سلطتها تتطلب ردا ضمنيا هو "نعم، ولكن...".[٤] وما زالت

---

(٤) حيث يشير ليفايز إلى تلك الصيغة على سبيل المثال في كتاب English Literature in Our Time, p.47.

تلك المقالة تمثل مقولة مفيدة تقدم وصفا عمليا براجماتيا للنشاط النقدي، وبالطبع توجد مشكلة حول المقولات المنطقية المشتركة في المجتمع المتعاون حيث يمكن أن تحدث خلافات بناءة، وهي مشكلة تجد لها حلا في أحكام ليفايز الشخصية وما تحمله من ازدراء لمن يعارضها. ويتضمن الكتاب أيضا مقولته الشهيرة حول طبيعة النقد، ففي رد على دعوة رينيه ويليك لتقديم صيغة لما يقوم عليه منهجه النقدي من إجراءات ومعايير، رفض ليفايز ذلك باعتبار أن ذلك يعني تعميما قاصرا للصيغ وإفساد قوة الحجة في الفكر الأدبي. وكما يوضح لنا مقال ليفايز فإن ما يحمله الناقد من "معايير" عامة في قراءته النقدية هو أمر لا ينفصل عما يحمله الشاعر من "معتقدات" في نصوصه الشعرية. فلا وجود لـ"معتقد" مجرد سوى كفكرة مجردة لم تعد ملزمة، كما أن "المعتقد" الواحد الذي يحمله شخصان مختلفان ليس متطابقا. إنه من مصلحة الأدب أن يتفاعل مع مسائل المعتقدات والمعايير، كما أنه من وظائف النقد أن يتفهم ذلك دون إعادة فرض أوجه التعميم التي يعارضها التعبير الخيالي.

إن الشيوع يتعرض للخطر هنا، فبالنسبة لليفايز نجد أن الأدب الخيالي بأكمله هو محاولة لتجسيد بعض الرؤى المعقدة والجديدة لقيمة أو إدراك ما، ثم إتاحتها للعموم. فعندما يتم استخدام اللغة إبداعيا فإن ذلك الاستخدام يتم كمحاولة لتحديد المعنى في وجه ميل اللغة إلى الاشتمال على أوسع قدر من المعاني المشتركة. وبالتالي ففي إطار مثال "المسعى المشترك" يقبع شبح القارئ العام، فعلى الرغم من الاعتراضات الديمقراطية التي توجه أحيانا إلى تصور ليفايز الثقافي ذي النزعة "الأقلية" فمن المثير للانتباه أنه كان يسعى دوما إلى استخدام اللغة الشائعة بدلا من المصطلحات المتخصصة، وهو جهد جعل استخدامه للغة مسألة حساسة نظرا لأنه كان يعبر عن أفكار صعبة

ومعقدة. وهنالك علاقة مهمة بين استخدام ليفايز للغة الشائعة وبين محاولته فهم النزعة الشائعة المهددة في الأدب الإبداعي. إن دعوة ويليك حسنة النية ليقوم ليفايز بعرض مبادئه العامة قد يكون هو المحرك من وراء نزعة ليفايز اللاحقة نحو الشيوع.

ويتضمن كتاب ***The Common Pursuit*** عديدا من مقالات ليفايز عن شكسبير الذي تعتبر أعماله بمثابة التعبير الكامل عن الفكر الإبداعي في اللغة الإنجليزية. إن الكتابة "الشكسبيرية" أتاحت معيارا لقراءة بعض الشعراء اللاحقين عليه مثل ملتون ودرايدن، وكذلك كدليل على العبقرية التي يتمتع بها كُتاب مثل ديكنز. وقد قام العديد من الكُتاب المشاركين في مجلة ***Scrutiny*** بمن فيهم ليفايز بإعادة تقييم شكسبير ككاتب للمسرح الشعري، وذلك على النقيض من النقد الذي يركز على "الشخصيات" المسرحية على نهج الناقد آندرو برادلي(٥). (وعند النظر إلى الأمر في فترة لاحقة نجد أن تركيز مجلة ***Scrutiny*** على "الدراما الشعرية" تجاهل الأبعاد المسرحية لدى شكسبير والتي أصبحت واضحة في الستينيات).

(٥) انظر: A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy, London, 1904. كما أن كتيب نايتس (L.C. Knights, How Many Children had Lady Macbeth? Cambridge, 1933) كان عاملا مؤثرا في التفرقة بين هذين التوجهين النقديين. وقد نالت كتب ج. ويلسون نايت عروضا عديدة، ومنها عروض انتقادية، في مجلة Scrutiny (رغم أن ليفايز أدرك مدى تأثير ويلسون نايت وظل يشير إليه قرب نهايات حياته العملية، انظر Leavis, English Literature in Our Time, p.162). وكانت مقالات ليفايز عن شكسبير جزءا من تلك الحركة. انظر: Anthony and Cleopatra and All for Love, Scrutiny, 5, pp.158-169، وكذلك Diabolic Intellect and the Noble Hero: A Note on Othello, Scrutiny, 6, pp.259-283، وأيضا The Greatness of Measure for Measure, Scrutiny, 10, pp.234-247، وكذلك Criticism of Shakespeare's Late Plays, Scrutiny, 10, pp.339، وأخيرا "Tragedy and the Medium", Scrutiny, 12, pp.249-260.

وقد توقفت مجلة *Scrutiny* عن الصدور في عام ١٩٥٣ وفي كلمته الختامية أشار ليفايز إلى أن المجلة واجهت صعوبات في الصدور منذ بدايات سنوات الحرب بسبب الضغوط الاقتصادية إضافة إلى تشتت الكثير من المشاركين فيها بالكتابة، وبالتالي لوحظ انخفاض مستواها خلال العقد الثاني من إصدارها. وبالرغم من أنه لم يكن من مؤسسيها، فالمجلة أصبحت مرتبطة بليفايز، إلا أنه خلال سنواتها الأخيرة كان ليفايز ينشر مقالات في مجلات أخرى، ومنها مقدمات لكتب تدور جميعها حول الأدب الأمريكي. وقد انتقد ليفايز كتاب فان ويك بروكس عن تاريخ الأدب الأمريكي باعتباره مختصرا بما لا يتيح مجالا للنقد، بينما قام بتقديم كتاب ماريوس بيولي ***The Complex Fate*** الذي اعتبره محاولة من قبل أمريكي لتعريف تراث الأدب الأمريكي على نهج ليفايز. وقد أكد كل من ليفايز وبيولي أن كبرى إنجازات الأدب الأمريكي لم تتمثل في تلك الكتابات التي تعبر عن خبرة أمريكية صرفة مثل تجربة الحدود الغربية، بل في الكتابات التي تتناول الهوية المزدوجة "المعقدة" للتراث الأوروبي المنقول إلى أمريكا.

وفي عام ١٩٥٥ قام بإعادة كتابة المادة المنشورة في مقالات سابقة فأصدر كتابا عن د. هـ. لورنس ***D.H. Lawrence: Novelist*** ليكون أول كتاب يؤكد على أن لورنس كان شخصية "معيارية" في إطار التراث الأخلاقي والأدبي الصادر عن وردزورث وجورج إليوت. وفيما بعد أدرك ليفايز أهمية أسلاف لورنس الأدباء مثل بليك وديكنز. أدرك ليفايز من واقع خبرته الشخصية ضرورة حدوث تعديل وتكيف كبير في الوعي في سبيل تقدير القيمة الراديكالية للورنس، وعجز العديد من الشخصيات الأكاديمية وغيرهم من أبناء الوسط الثقافي عن القيام بذلك التكيف، وهو أمر أضفى على لورنس أهمية استراتيجية متزايدة في نظر ليفايز خلال الجزء الأخير من حياته. حيث رأى أن انفصال لورنس عن برتراند راسل في عام ١٩١٥

قدم مثالا على علاقته بثقافة الحاصلين على تعليم أكاديمي بصفة عامـــة،(٦) كما أدرك مدى خسارة لورنس ككاتب من موقعه الهامشي. ومع زيادة عزلة ليفايز نفسه خلال سنواته الأخيرة ازداد تأكيده على أهمية لورنس في أسلوبه البلاغي الموجز والذي يبدو غير نقدي، ففي سنواته الأخيرة عاني ليفايز هو الآخر من افتقاده إلى مجتمع يقوم على التعاون والتشارك، أما بالنسبة لقراء ليفايز المعادين له، فأصبح اهتمام ليفايز بلورنس بمثابة الطوطم المـــستحوذ على فكره.

وفي عام ١٩٦٢ اكتسب ليفايز شهرة وأثار استغرابا عندما تـــم نـــشر "محاضرة ريتشموند" في مجلة ***The Spectator*** وهي التي كان قد ألقاها فـــي "كلية داونينج" بعنوان "***Two Cultures: The Significance of C. P. Snow***"، حيث كان كتاب ســـنو ***The Two Cultures and the Scientific Revolution*** الصادر عام ١٩٥٩ جاء بفكرة مؤداها أنه من منطلق السياسة التعليمية يتعين على ممارسي المجالات المعرفية العلمية والإنسانية التمتع بقدر من الـــوعي الذكي بمجالات تخصص كل تجاه الآخر. إلا أنـــه عنـــدما ذكـــر أن العلـــم والإنسانيات يمثلان ثقافتين منفصلتين ومتعادلتين مما يجعل الجهـــل بعلـــوم فيزياء القرن العشرين مماثلا للجهل بأعمال شكسبير، كان ذلـــك معارضـــا لمفهوم ليفايز بشأن وجود ثقافة مشتركة قائمة على الإنجـــازات الإبداعيـــة والجماعية في مجال اللغة. وقد كان واضحا لليفايز من وصف سنو للثقافـــة "العلمية" باعتبارها ثقافة مستنيرة والثقافة "الأدبية" باعتبارها ثقافـــة ظلاميـــة غامضة أن الأدب في وجهة نظر سنو لا يعني أكثر من كونه مهـــارة فـــي الكتابة التقليدية المهذبة. إن آراء سنو التي كثر نشرها وتوجهـــه المتعـــالي

---

(٦) نجـــد ثلاثـــة مقـــالات بقلـــم ليفـــايز فـــي هـــذا الموضـــوع فـــي كتـــاب The Common Pursuit, London, 1952 وهـــي المقـــالات التاليـــة: Wild Untutored "Mr Eliot, Mr Wyndham Lewis and Lawrence, pp.240- ،Phoenix, pp.233-239 Keynes, Lawrence and Cambridge, pp.255-260 ،247.

وسلطته المفترضة بصفته كاتبا روائيا كانت تمثل بالنسبة لليفايز مؤسسة تقليدية تقلل من قيمة الأدب الخيالي الإبداعي وتنفي عنه وظيفته النقدية في الفترة التي كانت بريطانيا على وشك الانخراط في توسع ضخم في التعليم الجامعي. وقد وجد ليفايز في نبرة سنو ولغته رؤية للعالم على نهج الرؤية "التكنولوجية البنثامية". ومن هنا هاجم ليفايز مفهوم سنو المحوري بشأن وجود ثقافتين، واستهجن موقفه ككاتب روائي وسدد سهام هجومه على طبيعة خطابه ككل. وكانت نتيجة ذلك هي ملخص لمفهوم ليفايز للنقد ومؤشر لمدى تغلغل البعد الشخصي ممثلا في "هجومه" على سنو في تلك الحالة. فعلى الساحة العامة كان ليفايز قد منح الآراء الفكرية وزنا أكبر من اعتبارات المواقف المهذبة، وعلى الرغم من أن النقد القاسي الذي وجهه ليفايز نحو سنو لم يكن سوى تعبير كاشف عن نواقص ليفايز نفسه، فإن الموقف في حد ذاته كان مؤشرا على عزلة ليفايز العامة.

ويمكن أن نستخلص نفس الأمر من رد فعل ليفايز لما تم عام ١٩٦٠ من "محاكمة" لرواية ***Lady Chatterley's Lover***،(٧) ففي تلك الحالة عبرت المؤسسة البريطانية عن عبثها من خلال موقفها من المحاكمة. وكان ليفايز بالطبع مؤمنا بوجوب نشر الكتاب باعتباره من أعمال لورنس الأدبية، إلا أنه رفض أن يكون له أي دخل في الدفاع عن الكتاب بناء على قيمة الرواية، حيث اعتبرها صورة زائفة لكاتب مهم مثل لورنس، كما كان مصدوما من أن عملية إدماج لورنس ضمن كبار الكتاب في العصر الحديث تمت دون اهتمام نقدي بأعماله، حيث كان يرى أن لورنس هو آخر كاتب يمكن أن يفتقد إلى القراءة النقدية لأعماله أو أن يتم اعتباره ممثلا لمدرسة أدبية مرضي عنها.

---

(7) F.R. Leavis, "The Orthodoxy of Enlightenment", "Anna Karenina" and Other Essays, London. 1967, pp.235-241.

وفي عام ١٩٦٢ بلغ ليفايز سن التقاعد وتم إنهاء وظيفته الجامعية رغم أنه حصل على منصب أستاذ زائر خلال الأعوام التالية في جامعات بريطانية أخرى. وبالإضافة إلى كتابه عن "آنا كارنينا" ومقالات أخرى الصادر عام ١٩٦٧، قام ليفايز بإلقاء سلسلة من "محاضرات كلارك" في نهاية الستينيات والتي صدرت عام ١٩٦٩ في كتاب *English Literature in Our Time and the University*، كما أدت زيارة مشتركة قام بها مع زوجته إلى الولايات المتحدة إلى صدور كتابهما المشترك عام ١٩٦٩ بعنوان *Lectures in America*. كما شهد عام ١٩٧٠ صدور دراسة أخرى مشتركة مع ك. د. ليفايز (*Dickens the Novelist*) والتي كشفت عن تغير عكسي في رأي ليفايز السلبي في ديكنز، ذلك الموقف السلبي الذي كان ليفايز يتبناه لفترة طويلة حتى في كتابه *The Great Tradition*. إن الحكاية الأخلاقية التي تتضمنها رواية *Hard Times* كان تعتبر فيما سبق بمثابة الحالة الاستثنائية التي تثبت القاعدة العامة، ولكن الرواية ذاتها ما لبثت أن أصبحت في رأي ليفايز نموذجا لرؤية ديكنز الاجتماعية المركزة بما فيها من عناصر شعرية، ونموذجا أيضا لقدرته على الإسهاب المعقد في تناول الفكرة، وقدرته على التعمق النفسي. إن ديكنز مثله في ذلك مثل لورنس أصبح يمثل ويعبر فكريا عن الموضوعية المميزة التي تمكن كاتبا كبيرا من الحديث "نيابة عن الجنس البشري"(٨).

وقد تميز العقد الأخير من كتابات ليفايز بمحاولته الدفاع عن نشاطه النقدي طبقا لمبادئ محددة، فبالرغم من بعده عن البحث عن منهجية يتبعها أو مجموعة من المبادئ التي تشتمل على مجمل ممارسته النقدية، إلا أنه كان يرغب في بناء النشاط النقدي على قاعدة من المفهوم الواضح للغة والفكر

---

(٨) يستشهد ليفايز بتلك العبارة الواردة في إحدى رسائل لورنس في كتاب English Literature in Our Time, p.51.

الإبداعي. ومن هنا نجد أن الكتابين الأخيرين من كتبه الثلاثة الأخيرة (*Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope* الصادر عام ١٩٧٢، *The Living Principle: English as a Discipline of Thought* الصادر عام ١٩٧٥، *Thought, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence* الصادر عام ١٩٧٦) يكشفان عن تحول من التركيز على ممارسة النقد الثقافي إلى التأمل فيه. وفي تلك المرحلة نجد أن ليفايز أخذ يعتمد على مارجوري جرين ومايكل بولاني اللذين يكشف كتاباهما *The Knower and the Known* الصادر عام ١٩٦٦، و *Personal Knowledge* الصادر عام ١٩٥٨ عن رؤية مشابهة لليفايز في التركيز على البعد الشخصي في المعرفة.

ومع استعانته الحذرة بكتابات تلك الأسماء الأقل شهرة نسبيا، فإنه حافظ على علاقته المشبوهة بالفلسفة، فقد كان يقدم، كما كان يعلم جيدا، رؤية فلسفية للغة والإبداع مع رفضه الانتقال إلى مجال الفلسفة، وهي استراتيجية تمثل نقطة قوة وضعف في نفس الوقت. إن كتاباته الأخيرة تكشف عن مفهوم اللغة كقاعدة لأعماله بأكملها، وبصرف النظر عن مدى اتفاقنا معه تظل أعماله متكاملة ومتماسكة وتتمتع بقدر من التمكن والتعقيد. إلا أن تبنيه الواضح لاحتلال موقع وسط بين مجالي الفلسفة والنقد الأدبي، إلا أن آراءه التي جاءت قوية الحجة ومتحدية الفلسفة والنقد أدت في معظمها إلى بقاء رؤيته غامضة لكلا الطرفين.

إن ذلك التخفي الفلسفي يتضمن جانبا أكثر أهمية، فاستمرار ليفايز ككاتب مهم والسبب وراء بقائه حاضرا في الحياة الأكاديمية يتمثل في كونه قد عبر بوضوح عن الالتزام الضمني الذي يتمسك به العديد من القراء الأذكياء ومدرسي الأدب ممن لا يتمتعون بموقف علني واضح ودقيق. وهي

مسألة تترك مفاهيم ليفايز قابلة لأن تتساوى مع معظم الآراء العامة حول القيمة الإنسانية للأدب. إن التزامه الفعال بوجود نموذج مثالي للقارئ العام تركته عرضة للتقليل من قيمته، كما أن موقفه الذي هو مصدر قيمته وأهميته يجعله شخصية خفية.

وقد توفي ف. ر. ليفايز في عام ١٩٧٨، وتوفيت ك. د. ليفايز في عام ١٩٨١.

الأدب واللغة

إن مفهوم ليفايز الشامل للأدب وتاريخ الأدب والنقد يقوم على أساس مفهومه حول اللغة. إن الاعتراف باللغة كوسيط حاكم للفكر، هو اعتراف يمثل خاصية من الخصائص المميزة للفكر في القرن العشرين في عدة مجالات فكرية ومعرفية. وقد شارك ليفايز غيره في ذلك الاعتراف، إلا أنه كان بصورة ما معارضا لكل من علم اللغويات البنوية والسيميوطيقية النابعة من فكر سوسير، وكذلك الاهتمامات الوضعية التحليلية للفلسفة البريطانية في تلك الفترة. إن أهم مزايا اللغة في وجهة نظره كانت تتمثل في مرونتها وغموضها وما بها من لحظات إبداع فردي وما ينجم عن ذلك من قدرتها على التطور باعتبارها تعبيرا عن ثقافة ما. ومن هذا المنطلق نجد أن أنماط التحليل على نهج سوسير وما بعد سوسير هي أنماط تقع في الخطأ لا بسبب عدم صحتها بل لعجزها عن مناقشة وتناول القضايا ذات الأهمية بالنسبة للغة تحديدا، بنفس القدر الذي نجد به أن أي مقولة عامة أو بلاغية للقضايا المهمة تفرغها من معناها.

وفي محاولته تعريف مفهومه الإبداعي للغة تكشف الصعوبة التي يواجهها ليفايز عن نفسها في أسلوب كتابته المتعثر:

إن طبيعة العيش في الحياة الإنسانية تتضح في اللغة – وهي تتضح لأولئك الذين يمثل لهم التفكير في اللغة بالضرورة تفكيرا في الإبداع الأدبي. فلا يمكنهم سوى أن يدركوا بوضوح أن اللغة تعني أكثر من وسيلة للتعبير: فاللغة انتصار موجه ناتج عن التجربة التمثيلية، وعن المعيشة الإنسانية الأزلية، كما أنها تجسد القيم والفروق وأوجه التماهي، والخلاصات والتحفيز والإيحاءات والإمكانيات الخاضعة للاختبار. إنها تمثل الحقيقة القائلة بأن الحياة هي نمو والنمو تغير، وأن حالة تلك العناصر هي الاستمرار. إنها تحمل الكائن الفرد والحقيقة المحددة للحياة وترجع بها إلى فجر الإدراك الإنساني بل وتتجاوزه، ويتم ذلك عن طريق توليد فكرة لديه بشأن ما لم يحدث بعد – باعتباره ما لم يتحقق بعد، والذي يتطلب جهدا إبداعيا لاكتشافه. فقد كان بليك يكتب خارج إطار "الهوية" حين قال "رغم أني أعتبرهم ملكي، إلا أنهم ليسوا ملكي". وقد كان يشير هنا إلى لوحاته وتصميماته، إلا أنه كان بوسعه أن يقول نفس الشيء بشأن شعره. إن المعيار المستخدم لاعتبار فنان ما فنانا كبيرا يعتمد عما إذا كانت أعماله تحفزنا لنقول ذلك بتأكيد وبقناعة تامة – أي أن نضع الكلام على لسانه وأن ننسب إليه التواضع في القول الذي يمثل مقولة هي في حقيقتها نفي لها[9].

ولم يجد ليفايز في الفلسفة ما يجعله قاعدة لمفهومه بشأن ما يستحق الاهتمام في اللغة، كما أن معرفته الشخصية بفيتجنشتاين تترك إحساسا مبهما بالإمكانيات غير المتحققة حيث نجد أن اهتمامات فيتجنشتاين اللاحقة كانت أقرب إلى انشغال ليفايز بعملية خلق المعاني في اللغة، وهي عمليات ضمنية محيرة.[10] إلا أن مفهومه يكون أكثر وضوحا في علاقته بالتيارات المهمة

(9) F.R. Leavis, The Living Principle: "English" as a Discipline of Thought, London, 1975, p.44.

(١٠) انظر: Leavis, "Memories of Wittgenstein", The Human World, 10, February, 1973.

في الفلسفة المعاصرة التي لم يكن على دراية بها. إن اهتمامه اللاحق بكل من جرين وبولاني يشير إلى نظير فلسفي حقيقي كان بوسعه أن يفيده ممثلا في تراث المدرسة الفينومينولوجية الأوروبية التي خرج منها كل من جرين وبولاني.

ومن المفيد تحديدا أن نلحظ التشابه الكبير بين ليفايز وهايدجير، حيث قام هايدجير هو الآخر بتوجيه نقده إلى التراث الميتافيزيقي برمته في الفلسفة الغربية، كما نجده في كتاباته الأخيرة يشير بكثرة إلى الشعر في سبيل شرح الأهمية العامة التي تمتّع بها اللغة كوسيط إبداعي.(١١) إن رؤية ليفايز باعتباره نظيرا إنجليزيا لهايدجير هي أمر ذو جانبين إيجابيين، حيث يوضح ذلك تماسك أعمال ليفايز في إطار فكري متسق بدلا من أن يكون مجرد مجموعة من التوجهات العشوائية، كما يلقي بالضوء على أهمية الاختلافات القائمة بينهما والتي استطاع ليفايز بالتأكيد أن يراها منعكسة في مجالي الفلسفة والنقد الأدبي لكلا الطرفين.

إن فكر هايدجير يتمركز حول اهتمامه بـ"الكينونة"، وهو مصطلح كان يستخدمه مميزا عن كلمة الكينونة ليوضح مدى قصور المعنى في الكلمة الدارجة. فبالنسبة لهايدجير كان تاريخ الفكر الغربي منذ سقراط تعبيرا عن العجز المتزايد عن الاستجابة إلى "الكينونة"، ومن المظاهر المهمة لذلك القصور هو الفرضية الميتافيزيقية القائلة بوجود عالم "خارجي" سواء

---

(١١) انظر تحديدا ما يلي: كتاب What is Called Thinking, tr. F.P. Wieck and J. Glenn Gray, New York, 1968، وكذلك On the Way to Language, tr. Peter D. Herz. New York, 1971، وأيضا Poetry, Language and Thought, tr. Albert Hofstadter, New York, 1971، وكتاب The Question Concerning Technology and other Essays, tr. Wiliam Lovitt, New York, 1977. كما نلاحظ وجود علاقة غير مباشرة في مرحلة لاحقة مع ذلك التراث في اقتباس ليفايز المطول عن ريلكه في كتاب English Literature in Our Time, p.188.

كموضوع للبحث الإبستمولوجي أو موضوع للاستخدام الـوظيفي. وتـضيع الاستجابة إلى "الكينونة" تحديدا عندما يتم إدراك الوعي باعتباره منفصلا عن "عالمه"، وكان مصطلح "العالم" أيضا يرد لدى هايدجير بين علامتي تنصيص كوسيلة لنفي ذلك الانفصال. إن أي "عالم" إنساني ليس له وجود سوى فـي الاستجابة الإنسانية. وبالرغم من أن ليفايز قد استخدم عبارة "العالم الإنساني" بطريقة شبيهة بهايدجير إلا أن فكره يتمحور حول مصطلح "الحياة" بما فيـه من صعوبة وضرورة في الاستخدام،[١٢] والذي يقوم هو الآخر بوظيفة نفـي الثنائية الراديكالية في الفكر والثقافة واللغات الغربية، مع الإشارة إلـى قـيم حيوية بشكل يتعارض مع إيحاءات هايدجير الأكثر تأملا. وفي هذا الإطـار نجد أن فكر ليفايز يقترب من نيتشه أكثر من هايدجير.

لقد تبنى هايدجير اعتراف نيتشه الأساسي بأن مسألة القيمة أسبق على مسألة المعرفة، إلا أنه أكد على أن مسألة "الكينونة" هي الأكثر راديكالية.[١٣] ويحتل ليفايز موقعا ما بين الاثنين. إن فهمه للوظيفة الإيجابية والإبداعية للغة مطابق تماما لهايدجير، كما سنرى فيما يلي، إلا أن روحه النقديـة ووعيـه بأوجه التناقض الكامن في أي موقف نقدي مطابقة لنيتشه. ومن هنـا فـإن إصراره على أن "'الحياة' هي كلمة ضرورية" يمكن فهمه في إطار اعتراف نيتشه بعدم إمكانية إصدار حكم على قيمة الحياة ذاتها.[١٤] وكان نيتشه يصر على أنه لا وجود لأي "حياة" يمكن الحكم عليها منفصلة عن الكائنات الحيـة الفردية. ويمكن للمرء بالطبع أن يؤكد أو ينفي قيمة الحياة ولكن ذلك يمثـل

(١٢) للتعرف على استخدام ليفايز لمصطلح "العالم الإنساني" انظر على سبيل المثـال: Living Principle, pp.43-44.

(١٣) انظـر مقالـة هايـدجير: "The World of Nietzsche", The Question Concerning Technology and Other Essays, pp.53-112.

(14) F.R. Leavis, "Life is a Necessary Word", Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope, London, 1972, pp.11-37.

مقولة تعبيرية لا مقولة مرجعية. إن أي حكم عام على قيمة الحياة يكتسب معناه فقط باعتباره تعبيرا أو من أعراض قيمة الحياة لدى من يصدر الحكم.(١٥) إن المصطلح الذي لا يمكن تجنبه ليس في حد ذاته موضوعا للنقاش، إن الطبيعة الراديكالية للنقد الذي قام به كل من نيتشه وليفايز كل تجاه ثقافته جعلت كلا منهما مدركا تحديدا للقصور الكامن في قابلية نقدهما للنقاش، وهو ما ينعكس في أسلوبهما البلاغي الذي يمثل في حد ذاته جانبا هاما وواعيا تماما فيما يقدمانه من معنى، ولا يمثل على الإطلاق علامة على عجزهما عن النقاش والجدل تبعا للأساليب التقليدية. إن اعتبار ليفايز نظيرا إنجليزيا لكل من نيتشهما وهايدجير هو اعتراف بأنه رغم افتقاده إلى وزنهما الفلسفي وفكرهما المعقد، إلا أنه كان يحمل بذور القضية وكان قادرا على فهم المسائل الجوهرية بطريقة أكثر توازنا وبراجماتية.

ولعل ذلك يفسر لماذا يبدو ليفايز كما لو لم يكن متأثرا بنيتشه رغم معرفته بفكره منذ مراحل مبكرة من حياته العملية، كما نعلم بالطبع أن نيتشه كثيرا ما كان يتم تناوله بصورة مدمرة تقلل من مكانته خلال سنوات التكوين الفكري في حياة ليفايز. إن تكوين ليفايز الفكري تم من خلال تأمل تراث النقد الإنجليزي الذي درسه بدقة وعرضه في مجموعة من المقالات التي تتناول تحديدا كلا من جونسون وكوليردج ووردزورث وآرنولد.(١٦) لقد رأى صعوبة الحفاظ على ذلك التراث في السياق الثقافي والاجتماعي للقرن الجديد، ففي عالم تسوده القيم المقبولة عامة كان من الممكن اعتبار الشعر في جوهره كوسيلة تحمل المعاني التي يمكن التعبير عنها بوسائل أخرى، وهو

(١٥) انظر: Friedrich Nietzsche, Twilight of the Idols, tr. R.J. Hollingdale, Harmondsworth, 1990, p.40.

(16) F.R. Leavis, "Johnson as a Critic", Scrutiny, 12, pp.187-204; "Coleridge in Criticism", Scrutiny, 9, pp.57-69; "Wordswoth", Scrutiny, 3, pp.234-257; "Arnold as a Critic", Scrutiny, 7, pp.319-332.

ما عبر عنه الشاعر بوب في مقولته أن البداهة كالطبيعة في أزهى حلتهـــا/ فهي كالفكرة التي لم يسبق التعبير عنها. أما مقالة آرنولد عن الأدب والجمود الفكري (*Dogma Literature and*) فتلقي بعبء أكبر على الأدب الخيـــالي حيث إن القيم العليا للمجتمع تنعكس على الإبداعات الثقافية الجماعية بـــدون أي حجر على الجوانب الميتافيزيقية خارجها. ومن هنا كان تركيز آرنولـــد على أهمية تعلم ونشر "أفضل أشكال المعرفة والفكر في العالم".(١٧) إلا أنـــه كما يوحي لنا استخدام آرنولد للزمن المضارع في عبارته تلك فإن الأعمـــال الثقافية الرئيسية في نظره ما زالت تكـشف عـــن فرضـــياته الكلاســـيكية والعالمية. وقد اعتبر ليفايز أن ذلك الأمر لم يعد يلائم العصر الحالي وهو ما ظهر واضحا في أعقاب "الفجوة العظمى" الناجمة عن الحرب.(١٨) وبـــالرغم من أن ليفايز يشترك في الكثير مع هايدجير، فإنه كان يرى نفـــسه ضـــمن السياق الثقافي التاريخي المباشر له، كما أن مفهومه الإبـــداعي للغـــة كـــان متصلا برؤية يدور حولها جدل حيث ترى انحدارا وتراجعا مـــن "المجتمـــع العضوي" إلى الماضي. (إن تأثير هايدجير الواسع النطاق في الفكر الغربـــي مكنه من وضع الحداثة ما بعد الديكارتية في إطار سرد أقل خضوعا للضعف التاريخي) ومع ذلك فإن اهتمامه المتواصل يكمن في المحاولة التي قام بهـــا لفهم المظاهر الحيوية لقيم الحياة في الأدب. ومثلمـــا هـــو الحـــال بالنـــسبة لهايدجير، فمن المهم أن نتفهم مفهوم اللغة المعارض للمفهـــوم الـــديكارتي، فبدونه تبدو كثير من أحكام ليفايز كما لو كانت عشوائية.

---

(١٧) العبارة مقتبسة من مقال: The Function of Criticism at the present Time. Matthew Arnold. ed. R.H. Super. vol. 3. Ann Arbor, 1962, p.283.

(١٨) استخدم ليفايز هذه العبـــارة للإشـــارة إلـــى الحـــرب فـــي مقالتـــه T.S. Eliot as Critic, Commentary, November 1958. وقد تمت إعادة نشر المقالة في كتاب ليفايز: "Anna Karenina" and Other Essays. pp.177-196.

يمكن ملاحظة رؤية ليفايز المقاربة لهايدجير في المقطـــع الـــذي تـــم الاستشهاد به مسبقا، حيث إن ليفايز مهتم كما هو واضح بالعملية الإبداعيـــة الجماعية التي تنشأ عن جهود مجموعة من الأفراد، وهي جهود لا تخـــضع لأي تنسيق فيما بينها سوى من حيث دخولها إلى مجال اللغة وبالتالي تحولها إلى مصدر للمتحدثين فيما بعد. ويتم تأكيد وجود الفرد في اللغة، بل ويكـــاد يمثل تركيزا للغة وبالتالي فإن تلك العملية الإبداعية تحدث في مجال يحتـــل موقعا ما بين الفرد والجماعة وبين الوعي واللاوعي. ومن هنا تأتي قـــدرة اللغة على الإيحاء والتحفيز، وقدرة الفرد على التعلم من ذلك التحفيز. وقـــد وصف هايدجير ذلك التفاعل الإبداعي باعتباره "إنصاتا" إلى اللغة،[١٩] وهـــو تصور للغة يؤكد على استحالة اعتبار الوعي الفردي منفصلا عـــن عالمـــه المتشكل لغويا. إن الإصرار على اللغة كوسيط يتضمن الذات والعالم جنبـــا إلى جنب بدلا من كونها مجرد منظومة مرجعيـــة وســـيطة بـــين مجـــالين منفصلين هما الوعي والعالم الخارجي هو موقف محوري لدي ليفايز ويساعد في تفسير العديد من المعالم الجدلية في قراءاته النقدية مثل الاهتمام بالجانب "الفاعل" في اللغة الشعرية.

ويركز ليفايز على خاصية "الفاعلية" على سبيل المثال فـــي قراءتـــه لقصيدة كيتس "*Ode to Autumn*"، فعند تتبع الأصوات والإيقاعات والوقفات الموجودة في القصيدة، يرى ليفايز أننا نجد أنفسنا ننفعل عضليا بما يتوافـــق مع الحركات الموصوفة لغويا: "ففي الخطوة بدءا من كلمة "يحافظ" مـــرورا بالوقفة التي تحتمها نهاية السطر انتهاء بكلمة "الثبات" نجـــد القـــارئ يقـــوم بالحركة المتوازنة" الواردة في النص.[٢٠] ويمكننا ملاحظة أن تركيبات ليفايز

---

(١٩) انظـــر: On the Way to Language in Heidegger, On the Way to Language, pp. .123-124

(20) Leavis, Common Pursuit.

اللغوية بدورها تعكس، كما لو كان تلقائيا، خاصية الفاعلية التي يحاول الكشف عنها عند كيتس. إلا أن تزايد سيادة المفاهيم السيميوطيقية للغة أدت بنا إلى نفي مثل ذلك الادعاء، فالأصوات في حد ذاتها لا تحمل معان ضمنية، ومن الوهم أن نتحدث عن اللغة باعتبارها تتصف بالفاعلية.[٢١] إن ذلك النفي ينبع من غياب المصطلحات المشتركة، وتتمثل الفائدة الحقيقية لهذا الجدل حول مسألة بسيطة متعلقة بالتكنيك الشعري في التركيز على الاختلافات الجذرية في المفاهيم اللغوية.

ومن الواضح بالنسبة للمفهوم الثنائي الوظيفي أن الأصوات لا يمكنها "فعل" معالم العالم الخارجي، إلا أن هايدجير عارض هذا المفهوم بإصرار قائلا: "إن من خصائص اللغة أن تصدر صوتا وجرسا وذبذبات وأن تحلق وترتجف، بنفس القدر الذي تحمل به كلمات اللغة المنطوقة معنى".[٢٢] إن ما "تفعله" اللغة طبقا لهذا الرأي الذي يشترك فيه ليفايز مع هايد جير لا ينتمي إلى العالم الخارجي بل إلى عملية الاستجابة الداخلية، أي الحركة المتواصلة التي يقوم بها الكائن الحي تقدما وتراجعا، بما يخلق هذا "العالم" ويضمن له الاستمرار. فاللغة في حد ذاتها هي الوسيط الذي يتم من خلاله معايشة "الكينونة" أو الحياة باعتبارها قيمة، لا على أساس كون اللغة مجرد نظام للعلامات أو سجل للفعل الإبستمولوجي المحايد.

إن التصور الذي يقدمه هايدجير للغة بوصفها عملية تطور إبداعي متواصل هو تصور يساعد على فهم جانب جدلي آخر في جهد ليفايز النقدي، ممثلا في كونه حصريا تماما. فمن الواضح أن اهتمام ليفايز بالأدب إنما هو وسيلة لتحقيق غرض آخر، حيث إن اهتمامه مثله في ذلك مثل هايدجير كان بعيد المدى ويستهدف القيام بعملية ضرورية لتحقيق تغيير إبداعي في داخل

(٢١) انظر على سبيل المثال: Peter Barry, The Enactive Fallacy.

(22) "The Nature of Language" in Heidegger, On the Way to Language, p.98.

إطار اللغة. فكبار الكتاب هم أولئك الذين تكشف تلك العملية عن نفسها في أعمالهم بوضوح، وفي تلك الحالات نجد أن التعبير الشخصي داخل اللغة يصبح أقرب إلى تحقيق وظيفة غير شخصية للغة ذاتها. وكما يتضح في المقطع الطويل الذي يعرف فيه ليفايز مفهومه للغة مؤكدا على أن التناول الصحيح للاختلاف يعتمد على النوع لا الدرجة، وهي نقطة أشار إليها هايدجير هو الآخر قائلا:

نجد في الفن العظيم – والفن العظيم هو الوحيد المقصود هنا– أن الفنان يظل عنصرا غير ذي أهمية مقارنة بالعمل الفني، ويكون بمثابة الطريق الذي يدمر نفسه بنفسه أثناء العملية الإبداعية في سبيل أن يخرج العمل إلى النور(٢٣).

وليفايز هو الآخر عندما يحكم على عمل بأنه عمل "كبير" فإنما يعني بذلك أمرا أكثر تحديدا عن صفة "الأفضل"، وبالتالي ففي إطار هذا المفهوم قد نجد لدى بعض كبار الفنانين لمسة فنية أقل من بعض الفنانين المتميزين الأقل شهرة. إن جهود ليفايز نفسه في إعادة التقييم كانت بالطبع بمثابة أحكام تؤخذ في الاعتبار، ولكنها لم تكن مجرد مسألة "ذوق" حتى بمعنى الذوق المثقف. بل جاءت جهوده لتحديد شكل معين ونادر من الإبداع.

وقد نقل ليفايز هذا الوعي الجذري باللغة إلى الجدل الثقافي الفيكتوري المتعلق بشخصيات مثل ماثيو آرنولد، وهو سياق يفسر الإضافة الخاصة التي أضفاها في نقده على مصطلح "الإخلاص". وقد رأى إيان روبنسون أن تلك النقطة تشير إلى الإضافة الأصيلة التي قدمها ليفايز للفكر.(٢٤) إن "الإخلاص"

---

(23) "Origin of the Work of Art" in Heidegger, Poetry, Language, Thought, p.86.

(24) Ian Robinson. The Survival of English, Cambridge, 1973, p.39.
انظر أيضا: Leavis. "Reality and Sincerity: Notes in the Analysis of Poetry", Scrutiny, 19, pp.90-98.

هو البعد الشخصي من الإحساس الكامن وراء الإبداع غير الشخصي، والمقصود من تلك الكلمة أن تحل محل التخوفات ما بعد الرومانسية المنتشرة بشأن طبيعة الشعور في الشعر. وقد استخدم ليفايز تلك الكلمة كسبيل لتحدي أي خلط بسيط بين دلالاته النقدية واستخدامها في الحياة اليومية، إلا أنه حافظ كذلك على علاقتها الحميمة باستخدامها اليومي – وهي مثال آخر على استخدامه للغة الدارجة بدلا من المصطلحات المتخصصة. ومن هنا نجد ذلك الاستخدام النمطي:

أنا لا أعتقد أن بليك كانت لديه أية حكمة شاملة يقدمها لنا على سبيل الإرشاد، إلا أن عبقريته تتمثل في قدرته على التغييب الكامل للمصلحة ومن هنا إخلاصه الكامل. لقد كان يتمتع باتساق فريد في شخصيته وحس فريد بالمسئولية كجانب محوري في الحياة. وقد كانت تجربته هي تجربة خاصة به لأن التركيز الفردي وحده هو منبع التجربة، إلا أن حرصه على الإدراك والفهم لم يتأثر بالأنانية، أو بأي دافع لحماية صورته.[٢٥]

ويبدو "الإخلاص" كجانب من جوانب تغييب المصلحة، وهو مثل "الأنانية" مصطلح أساسي في الخطاب النقدي والأخلاقي الفيكتوري الذي أصبح يحمل إشكالية عميقة في القرن الجديد. فبينما كان بوسع ج. هـ. لوس على سبيل المثال استخدام ذلك المصطلح دون حساسية كعلامة على الكتابة الجيدة، فإن النقاد الحداثيين كانوا على درجة كبيرة من الوعي بأن الإخلاص الشخصي لا يضمن القيمة الأدبية، بل ويمكنه أن يعيقه بما فيه من عاطفية.[٢٦] ومن هنا نجد أن ت. س. إليوت أكد على الفرق بين الإحساس "المخلص" و"الدال":

---

(25) F.R. Leavis (with Q.D. Leavis). Lectures in America. London. 1969. p.77.
(26) G. H. Lewes. The Principles of Success in Literature. London. 1869.

يستطيع الكثير من الناس تذوق وتقدير التعبير عن العاطفة المخلصة الصادقة في الشعر... إلا أن القليل جدا يتعرف على تعبير عن عاطفة دالة: وهي عاطفة تنبع من النص الشعري لا من تاريخ الشاعر(٢٧).

إن التأكيد المضاد على قيمة المشاعر كعنصر ملازم للنص الشعري ولا يمكن معرفته سوى من النص يمكن أن يصبح مجرد خطأ تابع للخطأ الأصلي، فالعاطفة "الشعرية" هي جزء من الخلق الفني للنص بصرف النظر عن تجربة الشاعر الشخصية. وكما أشار ليونيل تريلينج فإن التغيير جزء من التحول الحداثي الطويل في التركيز من قيمة الإخلاص إلى الأصالة، أو من حيث الإجراء النقدي، التحول في التركيز من جانب سيرة الحياة إلى الجانب النصي(٢٨).

وقد تبنى ليفايز تماما ذلك التحول العام، ولكنه كان يرى التركيز الفني على التكنيك في حركة الحداثة مبالغا فيه وبمثابة التخلص من عنصر ما مع كل ما يتعلق به، فلم يعد التكنيك مجرد جانب متأصل في الإنجاز الأدبي، بل العامل المتسبب فيه.(٢٩) أما بالنسبة لليفايز فإن المنظومة الشخصية التي تنشأ عنها الأعمال تظل جزءا لا يتجزأ من معناها المكتمل. وبالرغم من التزامه التام بالقراءة التي ترى أهمية العمل ودلالته داخل النص ذاته، إلا أن اهتمامه ينصب على إنجاز الفنان من حيث صدقه وإخلاصه الفني الذي يمثل النص مؤشرا له. إن ليفايز لا يهتم بالإخلاص الشخصي كقيمة في حد ذاتها أو باعتباره تفسيرا للنص الشعري، بل إن استخدامه لذلك المفهوم يجمع ما

---

(27) T.S. Eliot, Selected Essays, London, 1932, p.22.

(28) Lionel Trilling, Sincerity and Authenticity, Cambridge, Mass., 1972.

(٢٩) وتتضح تلك النزعة الحداثية بوضوح كامل مع الكشف عما تحمله من أوجه قصور في مقالة التالية: Mark Schorer, "Technique and Discovery", The World We Imagine, London, 1969, pp.3-23.

بين شمولية لوس وصرامة الحداثيين، وهو معيار نقدي أكثر قابلية للاختبار من شمولية لوس وأكثر قدرة على الاختبار من صرامة الحداثيين، حيث يتجاوز أوهام "السيرة الحياتية" و"التكنيك الفني" عن طريق الفهم الصحيح وتوظيف الحقائق المرتبطة بكل منهما.

إن فكر هايدجير الموازي لليفايز يفسر هنا تركيز الأخير على البعد غير الشخصي والموضوعي للفن العظيم باعتباره إنجازا شخصيا. إن "عدم شخصية" الفنان كانت من الأفكار الرئيسية في كتابات كتاب الحداثة، وكانت ضمن رد الفعل الضروري في أعقاب المرحلة الرومانسية. إلا أنه بالنسبة لليفايز فإن الاهتمام الشكلي والفني بغياب شخصية الفنان لدى بعض كتاب الحداثة مثل جويس لم يكن بالضرورة علامة على الموضوعية الإبداعية، بل ولعلها كانت في بعض الحالات مثل ت. س. إليوت مؤشرا على وجود صعوبة جذرية أو فشل في هذا المجال. ونجد أن ميخائيل باختين كان يكتشف في نفس تلك الفترة من خلال تأملاته المقارنة في فن الرواية أن كاتبا مثل دوستويفسكي الذي يفتقد إلى تلك الموضوعية الشكلية قد أثبت من خلال كتاباته أنه حقا هو الأكثر موضوعية وابتعادا عن النزعة الشخصية.[٣٠] إن غياب النزعة الشخصية إنما يتحقق عن طريق الاندماج في الذات لا السعي من أجل "التهرب من[٣١]" الشخصية.

ونجد أن مفهوم "غياب النزعة الشخصية" يحمل بالنسبة لليفايز أبعادا أخلاقية وفنية لا يمكن الفكاك منها، وهي أبعاد تميزها عن الاهتمام الأناني المحدود والساعي إلى حماية صورة الذات، سواء في الكتابة أو في الحياة.

(٣٠) انظر: Michail Bakhtin. Problems of Dostoevsky's Poetics. tr. R.W. Rotsel. Ann Arbor. 1973.

(٣١) كلمة ت. س. إليوت في كتاب: The Sacred Wood. London. 1920. p.58

وقد عبر عن هذا الفارق من خلال استخدامه لكلمتي "الذات" و"الهوية"، وهما مصطلحان اشتقهما من بليك، مثلما ورد في المقطع السابق، وذلك على الرغم من أن القوة في تحديد الفارق بينهما نرجع إلى ليفايز. ولكن لماذا لم يكن ليفايز أكثر وضوحا في أن ينسب هذا التمييز إلى نفسه، ولم يلق بالضوء مثلما هو الحال بالنسبة لمصطلح هايدجير على الدلالة الراديكالية لما يقدمه لنا؟ إن ليفايز كان يعتبر الناقد بمثابة المولدة التي تتمثل وظيفتها في توليد الطفل لا المطالبة بنسبه إليها. إن النقد الذي قام به، والذي يمثل جزءا من عملية تغييب الشخصية، إنما يسعى إلى إحداث تركيز كبير للانتباه لا تقديم تأويل جديد، ومن هنا كان من الأهمية بالنسبة له أن يكون الاعتراف بالأهمية موجها إلى الإنجاز الإبداعي لبليك الذي يظهر لنا كمثال كلاسيكي على كيفية وجود الحكمة والفهم في الأدب لا على مستوى الأفكار العامة أو الحقائق الواضحة، بل باعتبارها تجربة لا يمكن استعادتها سوى من خلال فعل القراءة. ولعل ليفايز كان يود بالفعل أن يظل التمييز بين "الذات" و"الهوية" بلا معنى أو مفرغا من معناه عندما يتم فصله عن قراءة الكاتب المناسب، أي على سبيل استخدام استراتيجية لحماية ذلك التمييز الذي قام به بين المصطلحين من أن يتعرض للتسفيه أو القصر والتقليل. وبالطبع ما كان يخطر على بال ليفايز أن يكون أي من بليك أو لورنس يمثلان تلك القيمة على الدوام، إلا أنه بمجرد ما يتم الاعتراف بتلك القيمة وأهميتها فإن حتى أوجه القصور لدى هذين الكاتبين يمكن أن تصبح أوجه قوة بدلا من أن تقلل من قيمة إنجازاتهما مع لفت الأنظار إلى أوجه نضالهما الشخصي. إن المعنى يكمن في القيمة العاطفية عند القراءة المتأنية والدقيقة للعمل الأدبي مثلما هو الحال تماما في لحظة الإبداع الأصلية.

وعلى سبيل التناقض نجد أنه من الخطأ اعتبار ليفـايز ناقـدا أدبيـا، والخطأ الأكبر هو اعتباره غير ذلك. فبالنسبة له يتمتع الأدب الخيالي بدلالة فريدة وجوهرية داخل الإطار الأوسع الذي يحمله مفهوم الإبداع الإنساني في اللغة. وقد تبنى بالفعل رأي ت.س. إليوت بشأن ضرورة أن ينظر إلى الأدب على أنه "أدب، وليس شيئا غير ذلك"، فيجب ألا يتم الخلط بين البعد الإبداعي في الفن العظيم وبين جوانبه المرجعية، كما لا يجـب الخلـط بـين الأدب والتاريخ أو الفلسفة أو الأخلاق. إلا أنه نفى وجود قيم أدبية معينـة.[٣٢] إن الإنجاز الإبداعي هو قيمة جديدة يتم إحرازها في اللغة وفي سبيل اللغة ككل. وكما قال فيتجنشتاين، فإن الإنجاز الإبداعي يعكس "شكل الحياة" الكامنة فـي اللغة.[٣٣] وباختصار، فإن عدم رغبة ليفايز في تقديم نفسه فلسفيا، أو حتـى في تطوير مفرداته التكنيكية، كانت جزءا من علاقته المقـصودة بأسـلوب الكلام الدارج الذي اعتبره قاعدة للإنجازات الإبداعية العظيمـة الماضـية. ولكن كيف يكشف ذلك المفهوم الجوهري عن نفـسه فـي كتاباتـه النقديـة الاجتماعية والتاريخية؟

التراث الاجتماعي و"المجتمع العضوي"

يقع مفهوم ليفايز للغة في علاقة إشكالية مع المقولة الفلسفية. فقد كـان مفهومه فلسفيا في جوهره، إلا أنه كان يرى أسبابا جعلتـه يخـشى أن يـتم اختزاله إلى مجموعة من الأفكار. وفي كتاباته النقدية الاجتماعية التاريخيـة كان أكثر مقاومة للخطاب السياسي، الذي كان هو الآخر مـصدر تهديـد – سواء بروح عدائية أو مساعدة– في اختـزال مفهومـه، وهكـذا أدت تلـك المقاومة مرة أخرى إلى ظهور عيوب فيه.

(32) Leavis, "Anna Karenina" and Other Essays, p.195.

(33) Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations, tr. G.E. Anscombe, rpt. Oxford, 1968, p.88.

لقد اشترك الكتاب المشاركون بالكتابة في مجلة ***Scrutiny*** إلى حد كبير في إيمانهم بأن التغيرات البطيئة الطارئة على الحياة الإنجليزية على مدار القرون الخمسة السابقة كان يمكن فهمها جيدا في إطار أسطورة التقدم. فقد كانت تلك التغيرات قصة تحمل جوانب الخسارة جنبا إلى جنب المكسب. إن الفرضية الشائعة بشأن المعايير التقدمية كانت في حد ذاتها دليلا على الخسارة. فالتقدم، رغم وضوحه وفائدته في مجالات تكنيكية عديدة، كان قد تحول بشكل متزايد إلى هدف في حد ذاته، مؤديا إلى الاستغناء عن تتبع الأهداف الإنسانية في التطور الواعي للمجتمع. وبالتالي انصبت تلك الأهداف على قيم المجتمع المألوف. إن كتابات جورج سترت (جورج بورن) مثل كتاب ***Change in the Village*** الصادر عام ١٩١٢، وكتاب ***The Wheelwright's Shop*** الصادر عام ١٩٢٣، أكدت على الاختفاء السريع لأنساق من الحياة الريفية التي كانت قد امتدت على مدار قرون عديدة مع تعرضها لتعديلات طفيفة. إن "المجتمع العضوي" الذي استدعاه سترت كان قد اختفى على أيدي التقدميين باعتباره أسطورة يحن إليها المحافظون. ولكن إذا كان "المجتمع العضوي" أسطورة، فقد كان يتم تقديمه كذلك كأسطورة مضادة. ولم تعترض مجموعة كتاب مجلة ***Scrutiny*** على التغير والتقدم، بل عارضوا أسطورة التقدم المنتشرة حينذاك والتي كانت تضلل وتتواطأ مع المشاكل الحقيقية للحداثة.

إن أوجه الاعتراض على فكرة "المجتمع العضوي" تظهر بصورة مؤثرة في كتاب ريموند وليمز ***Culture and Society*** الصادر عام ١٩٥٨. إن الإيمان بوجود أسلوب حياة جماعية مفقودة هو أحد المعالم المتكررة في الثقافة الإنجليزية بداية من كتاب ***Piers Plowman*** انتهاء بأعمال كوبت على أقل تقدير،[٣٤] وهو تصور قديم قدم النظام الإقطاعي وبدايات الرأسمالية

---

(٣٤) انظر: Raymond Williams, Culture and Society, London, 1958, pp.246-257، وكذلك الفصول الأولى من كتابه The Country and the City, London, 1973

الريفية، التي جاء تجزئيا بمثابة رد فعل لها. وقد كان يحمل دلالته باعتباره "نظاما للمشاعر" أكثر من كونه حقيقة تاريخية، وبالتالي فإن "المجتمع العضوي" هو أسطورة حديثة خطيرة تعمل على نفي بؤس وتعاسة الأجيال السابقة كما تقاوم حدوث تغير في الحاضر. إلا أن ليفايز لم يكن ينفي العلاقات الاقتصادية الجائرة في الماضي بقدر ما كان يشيد بالإنجازات الثقافية التي حققتها الأجيال السابقة، والتي تتجسد بالنسبة له في اللغة الإنجليزية وتأثير الثقافية الشعبية العادية على الأدب الإنجليزي. فقد كان اهتمامه منصبا على "كيفية الحياة" لا على "مستوى المعيشة"، ورغم أنه لم يدع إلى الفصل بين المفهومين فإنه قاوم المحاولات الجماهيرية لإدماج أحدهما في الآخر.

ومن نفس منطلق الاعتراض على سنو فإن الكثير يعتمد هنا على قوة كلمة "الأدبي"، فمن واقع تأثير ليفايز عليه نجد أن وليمز قد نجح في تطوير نقد ماركسي للتركيز "الأدبي" المبالغ فيه في التحليل النقدي لدى ليفايز. إلا أن ليفايز كان يرى الأعمال الأدبية الكبيرة كمؤشرات للغة المعاصرة، وبالتالي تكون معبرة ومؤكدة على ذاتها. إن تلك الأعمال الكبيرة كانت في نظره تجسيدا للمعايير التي يمكن أن يتم وفقا لها الحكم عليها وعلى أي شيء غيرها.

ويقع لب المسألة في كيفية استخدام النصوص الأدبية كأدلة تاريخية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بمسألة العبقرية. إن العبقرية تعبر بلا شك عن إمكانيات عامة في الثقافة ذاتها، إلا أن العبقرية في حد ذاتها تجعل من الصعوبة معرفة طبيعة النتيجة التي يمكن استخلاصها لتحديد معدل متوسط في ثقافة ما. وكان ليفايز يرى أن العبقرية تتجاوز الفردية، وتتيح ما كان مجرد إمكانية مبدئية، كما نجح في الوصول إلى استنتاج أكثر قوة ممن سبقه. فعلى سبيل المثال، لم يكن بانيان مفكرا عاديا، إلا أن نوعية الكلام والتفكير الدارج

في أعماله تعتبر ممثلا للفترة التي عايشها.[٣٥] إن الأعمال الأدبية العظيمة هي أعمال ممثلة، على الرغم مما يتطلبه ذلك من جهد يفوق مجرد البصيرة "النقدية – الأدبية" في سبيل الاستجابة لذلك الجانب الرفيع من أهميتها.

ولكن هنالك صعوبة أخرى تؤثر على رؤية ليفايز الشاملة للماضي ودلالات ذلك في الحاضر. ففي الماضي كان التطور التدريجي للفكر الجماعي يقوم في توجهه العام على عملية غير مقصودة إلى حد كبير ناشئة عن قدر لا يعد ولا يحصى من التفاعلات بين الأفراد أو المجموعات، الكل متمسك بالتزاماته وأنظمته العقائدية الخاصة. إلا أن تحويل تلك العملية غير الواعية إلى مشروع واع هي عملية تتطلب بالضرورة الكشف عن حدود التوافق التام وغياب القيود الميتافيزيقية. إن عملية التحويل إلى وعي وإدراك هي عملية تحمل عناصر التحلل بما يكشف عن صعوبتها كمشروع واع، وعن التوسع فيها إلى درجة الاستحالة. ولم يكن لدى ليفايز حل لتلك المسألة، بل تكمن براعته في قدرته على إدراك وجود مشكلة ما. وكثيرا ما كان يوصف ليفايز لاحقا من قبل معارضيه باستخدام مصطلح "الجوهري"، وهم الراغبون في كشف التزاماته الأيديولوجية. إلا أن المحصلة النهائية تكون أقرب إلى النقيض، حيث إنه كان يرى القيم الأساسية باعتبارها نتاجا ثقافيا، وكان منبهرا بهشاشتها أكثر من قوتها.

وهذا هو السبب في مقاومته استخدام المصطلحات السياسية. وإذا كانت فكرة ليفايز عن الثقافة فكرة "أدبية" مبالغا فيها، فإن وليمز بدوره أراد أن يجعل "الثقافة" مصطلحا سياسيا. وقد كان ليفايز قادرا على إدراك تغلغل السياسة في كل شيء إلا أنه قاوم الاستنتاج الماركسي والماركسي الجديد الذي يرى أن السياسة تشكل الأفق الشامل لكل المعاني والأغراض الإنسانية.

(35) Leavis. "The Pilgrim's Progress", "Anna Karenina" and Other Essays. pp.33-48.

ومن وجهة نظره فإن الكشف الأيديولوجي يؤدي إلى انهيار اعترافه المعقد بالسياسة إلى نصف حقيقة أحادية الجانب. (ففي قراءته للثقافة الإنجليزية الحديثة لم تكن الهيمنة الفعالة كامنة في الطبقة الحاكمة بل في الاختزال المنتشر في الفكر البنثمي الجديد، والذي كان من شواهده المبكرة كثير من الفكر الذي أطلق عليه فيما بعد الفكر التقدمي).

إن عبارة "المجتمع العضوي"، مثلها في ذلك مثل عبارة "انفصام الفكر"، هي مصطلح هش قابل للتعرض لتساؤلات مدمرة فيما يتعلق بالفترة التي وجد فيها وكيفية تعريفه. إلا أنه مصطلح لم يلعب دورا كبيرا في كتاباته النقدية ويجب بالتالي ألا ينال من نقده الجوهرى للحداثة. إن قوة ليفايز كانت تكمن في تقديره النقدي لبعض الجوانب المعقدة لبعض القيم الحيوية التي تعبر عنها اللغة، أما نقطة ضعفه فكانت تتمثل في استنتاجاته التاريخية من تلك اللحظات الدقيقة، وكذلك في ميله إلى وضع نظرية في الانحلال الثقافي في إطار تاريخي مباشر وبارز. ومما لاشك فيه أن للأدب الخيالي قيمة تمثيلية من نوع ما، وتمثل فضل ليفايز في الحفاظ على ذلك الجانب الغامض دوما في المقدمة مع تساؤله الدائم عما "يمثله" بالنسبة لنا الآن.

التراث الأدبي: الشعر

إن قراءة ليفايز للشعر سارت على نهج إليوت في مراحله المبكرة، حيث وجد إليوت صوته الشعري الخاص من خلال نقد أسلافه الرومانسيين والفيكتوريين، مع استعادة خصائص وجدها في شعر بدايات القرن السابع عشر. وكان إليوت يرى في تلك المرحلة المبكرة من الشعر أن في إمكان شاعر غير معروف نسبيا أن يقدم نموذجا مهمًا، حيث إن الخصائص المعنية كانت تتعلق بالثقافة أكثر من الفرد. وكان إليوت يرى في تلك الفترة إدماجا للتجربة حيث إن عناصر الفكر والمشاعر والنبل والحياة اليومية والعناصر

الروحية والمادية لم تكن تنتمي إلى عالم منفصل يتطلب خطابات مغايرة. وعلى النقيض من ذلك، كان شعر القرون التالية يعكس "انفصالا للفكر" بشكل تقدمي، حيث أصبح ما هو علمي أو ديني أو اجتماعي وغيره ينتمي إلى مجالات خطابية منفصلة.(٣٦) وقد كان لذلك أثره على الشعر كنوع أدبي، حيث تحول إلى خطاب آخر متخصص ضمن العديد من الخطابات، كما لم يعد من المتوقع من الشعراء أن يستوعبوا كل الطرق المعاصرة في ردود أفعالهم تجاه العالم. وقد كان ملتون شخصية محورية في هذا السياق حيث كان ينتمي إلى نفس الفترة التي شهدت تأسيس "الجمعية الملكية"، وبسبب كونه شاعرا يتميز بما له من مكانة رفيعة. وبالنسبة لليفايز نجد أن أسلوب ملتون اللاتيني الطابع في نص "الفردوس المفقود" (*Paradise Lost*) كان يمثل ابتعادا عن استخدام اللغة المعاصرة الدارجة، كما كان له أثر قوي ومؤثر على الشعراء اللاحقين.

وعلى الرغم من تأثير فكرة "انفصام الفكر" على الدراسات الأدبية في بداياتها، إلا أنها أصبحت موضع كثير من التساؤلات والاستبعاد الهادئ.(٣٧) بل إن إليوت نفسه ترك الفكرة وتبنى رأيا أكثر إيجابية في ملتون بمجرد ما لم تعد تلك المسألة تكتسب أهمية لديه في تطوره الإبداعي. إلا أن ليفايز استمر في الإحساس بالخطر تجاه إيحاءاتها، وحافظ على موقفه النقدي العميق تجاه ملتون. إن الملاحظة التي أبداها ليفايز قائلا بأنه كان يحمل

---

(٣٦) وقد طور إليوت تلك الفكرة في مقالته: "The Metaphysical Poets". انظر كتاب: Selected Essays وخاصة الصفحات ٢٨٧-٢٩٠.

(٣٧) وقد قام إليوت فيما بعد بإبعاد نفسه عن تلك العبارة كما نرى على سبيل المثال في تعليقاته على الشاعر جون دن في مقالته Lancelot Andrewes. Selected Essays. pp.341-353. وقد تعرضت تلك الفكرة إلى انتقاد في كتاب F.W. Bateson, Essays in Critical Dissent. London, 1972. pp.142-152، وكذلك في الفصل الثامن من كتاب: Frank Kermode. Romantic Image. London. 1957.

نسخة من أعمال ملتون أثناء السنوات التي قضاها في "الجبهة الغربية" هي ملاحظة تشير إلى صراعه مع ذلك الشاعر الكبير المتشدد من أسلافه الشعراء. إن قوة ملتون المعترف بها كانت هي النقطة التي أثارت اعتراض ليفايز عليه، فالأمر الذي وجده ضارا لدى ملتون لم يتمثل مجردًا في لغته المصطفة وغياب علاقتها باللغة الإنجليزية الدارجة، بل يتمثل في الإرادة الفنية القائمة في أسلوب كتابته. إن "أسلوب" ملتون لم يكن أسلوبا يمكنه من "الإنصات" إلى اللغة على حسب مقولة هايدجير.

وإذا كان يتم النظر إلى النقد الهدام الذي وجهه ليفايز إلى ملتون باعتباره تعبيرا عن قراءته المتزنة لملتون، فلا مفر من اعتبار أن ليفايز قد فقد قدرته على الإقناع.[٣٨] إلا أنه على مستوى محاولة "التنحية" الساعية إلى وضع قراءة أعمال ملتون على قاعدة مغايرة، والقيام على سبيل المثال بتمييز مكانته تمييزا كبيرا عن مكانة شكسبير، فمن الممكن الادعاء أن تلك القراءة نجحت في وضع عملية تذوق أعمال ملتون على أرضية أكثر تعقيدا.[٣٩] إن إنجاز ملتون هو إنجاز مبهر في إطاره الخاص، إلا أن ليفايز كان يطرح ذلك الإطار للتساؤل، حيث كان يقرأ النص الشعري كما لو كان سردا روائيا لا تتاح فيه فرصة حقيقية لأي صوت مضاد لإرادة المؤلف الفنية بما تحمله من سلطة أبوية دينية. إن تلك العلاقة الوطيدة بفن الرواية هي نتاج لمقولة ليفايز المتكررة بأن قوة اللغة الإنجليزية انتقلت آخر الأمر إلى الرواية لا الشعر.[٤٠]

---

(٣٨) كان ليفايز يصر دائما على وجود منطق إيجابي أو متوازن يمكن تأكيده، وهو ما يتضح في مقالته: "In Defence of Milton". Scrutiny, 7, pp.104-114

(٣٩) انظر على سبيل المثال: Arnold Stein, Answerable Style, Minneapolis, 1953; Christopher Ricks, Milton's Grand Style, London, 1963; Louis Martz, The Paradise Within, New York, 1964.

(٤٠) على سبيل المثال يرد ذلك في كتاب: Anna Karenina and Other Essays, p.145.

وإذا كان بوسع نوع معين من الإرادة الفنية الواعية، طبقا لما كان يراه ليفايز، أن تمنع قيام علاقة إبداعية حقيقية باللغة، فإننا نجد خطرا متعلقا بذلك الأمر رغم أنه يبدو أمرا متعارضا معه، ممثلا في الموسيقى الشعرية التي تتيح للمؤلف والقارئ الاندماج في تيار من الأصوات والإيحاءات. إن هذا هو العيب الذي رآه ليفايز ينطبق على تينيسون، فعلى الرغم من تمتع تينيسون بقدر كبير من المهارة إلا أن علاقته باللغة كانت معيبة باستخدامه لذلك الأسلوب "الشعري". وقد أشار هوبكنز هو الآخر إلى تينيسون كنموذج لذلك النمط البارناسي (*Parnassian*) الذي يحتل موقع الصدارة عندما تتم تنحية الفكر الإبداعي الخلاق جانبا.[٤١] وبالنسبة لكل من هوبكنز وليفايز لم يكن ذلك مجرد مسألة "ذوق" شخصي، بل كانا يقاومان قوة كان لها جانبها الجذاب ولكن مدمر، ممثلا في الخضوع للغة وصورة زائفة للفكر الشعري. إنها تقلد وتسبق عملية "الإنصات" الإبداعي الحق للغة.

إن تلك العيوب المتكاملة التي تجمع بين الإرادة والموسيقى أدت إلى طرح تساؤل أوسع، حيث إن تحفظات ليفايز على كل من ملتون وتينيسون تتعلق بتشككه المستمر في كلمة "جمالي" وهو مصطلح كاد يشير دائما في رأيه إلى غياب التمكن النقدي.[٤٢] وقد أدى هذا التشكك ببعض النقاد إلى اتهامه بأنه ذو نزعة أخلاقية أدبية، أو بوجود تداخل غير مناسب بين الآراء الأدبية وغير الأدبية. إلا أنه في إطار مفهوم ليفايز للغة فإن ذلك الاتهام يصبح مبنيا على تفرقة زائفة، فبقدر ما نجده ينكر الثنائية الديكارتية بين الذات والعالم، فعلى نفس المنوال لا يمكن أن يوجد إبداع جمالي معين

(٤١) انظر للرسالة الموجهة إلى أ. و. م. بايلي بتاريخ ١٠ سبتمبر ١٨٦٤.
أما العناصر الجوهرية فنجدها في كتاب: Gerard Manley Hopkins: A Selection of His Poems and Prose, ed. Helen Gardner, Harmondsworth, 1953, pp.155-161.

(42) F.R. Leavis, "The Dunciad", Scrutiny, pp.12. 75.

منفصلا عن البعد الإبداعي في اللغة ككل. إن دعوته لصالح الخصائص "الفاعلة" في اللغة هي في واقع الأمر على النقيض من النزعة الأدبية الساذجة، حيث إن تلك الخصائص معبرة بقدر ما هي مقلدة، ودائما ما يتحدث عنها ليفايز باعتبارها على علاقة "مناظرة" للتجربة المعنية. ونجد أن اللغة بالنسبة لليفايز هي بأكملها معبرة ورمزية وبالتالي تحمل دوما عبئا راديكاليا ممثلا في الإبداع. إن معظمنا يعيش بالطبع في إطار البنى المعتادة للفكر والمشاعر التي يتم امتصاصها من اللغة، كما أننا طبقا لما أدركته النظرية النقدية فيما بعد مخلوقون أكثر من كوننا خلاقين في علاقتنا باللغة. ومع ذلك تظل اللغة فعلا متواصلا من خلق الذات على مستوى الفرد والجماعة، كما أن اعتراف ليفايز بوجود مسئولية إبداعية دائمة كامنة في كل استخدامات اللغة إنما هو اعتراف يسبق إرجاع قيمة بعينها إلى مجال جمالي بعينه. وفي إطار هذا المفهوم تصبح الدعاوى الخاصة بما هو "جمالي" إشارة إلى موت البعد الإبداعي في اللغة في حد ذاتها، وإشارة أيضا إلى المسئولية المترتبة على ذلك.

إن التشكك فيما هو "جمالي" في علاقته بالإبداع يتضح في تناول ليفايز لكل من ييتس وإليوت، فبالرغم من رأيه النقدي البالغ في إليوت إلا أن ليفايز استمر في اعترافه به كشاعر يتمتع بذكاء شعري كبير في عصره.[٤٣] ويمكن رؤية الغموض الناتج في القراءة العميقة المتواصلة التي قام بها ليفايز في كتابه

---

(43) Leavis. English Literature in Our Time. pp.136-137.

وللحصول على رأي مختلف انظر: Bernard Bergonzi, "Leavis and Eliot: The Long Road to Rejection". Critical Quarterly, 26, 1984, pp. 21-43 وتمت إعادة نشره في كتاب: The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature. Brighton, 1986 وأنا أختلف مع بيرجونزي في رؤيته لليفايز باعتباره محقا في رأيه في إليوت، وباعتبار مقالاته الأخيرة عنه في كتاب The Living Principle أنها تقوم بالتصحيح بدلا من الاستبعاد. فبالنسبة لليفايز كان إليوت هو الشاعر الوحيد في العصر الحديث الذي كان جديرا باهتمامه المستمر به.

The Living Principle لكتاب إليوت *Four Quartets*. إن فكرة ليفايز الرئيسية تدور حول تناول إليوت للحدس الروحي، حيث يرى أنه بصرف النظر عن عقيدة إليوت الدينية الشخصية فإن النص الشعري ليس قاصرا على العقيدة المسيحية، ومن هنا يمثل ذلك النوع من "الوعي" (*ahnung*) الإبداعي المذكور في المقطع الذي تم اقتباسه فيما سبق. إن اللغة والرموز المسيحية التقليدية يتم استخدامها لخلق شكل روحي لحداثة ما بعد مسيحية. ويشيد ليفايز بهذا الإنجاز، كما أن قراءته الدقيقة تبين أن هذا العمل هو إنجاز. إن القصيدة لا تعبر عن تصور سابق الوجود أو قابل للتأكيد، بل هو تصور كائن بقدر ظهوره التدريجي تبعا لظروف النص. إن الإنجاز الإبداعي يتضح أكثر خلال اللحظات التي تتبدى فيها جوانب قصور الشاعر الشخصية.

وعلى النقيض من ذلك، وعلى الرغم من أن ييتس كان قد ألف عددا من القصائد العظيمة مثل "*Among School Children*"، إلا أن أسلوبه لم يكن في رأي ليفايز أسلوبا متميزا في قيمته الإبداعية. وإذا كان إليوت يكشف عن ذاته في شعره، إلا أن ذلك كان من شروط نجاحه. وعلى النقيض من ذلك، قام ليفايز بالتركيز على أوجه المقارنة بين ييتس وبليك لتأكيد مدى حرص ييتس واهتمامه بصورة ذاته على العكس من بليك. وقد كانت تلك بلا شك نقطة ضعف ييتس وخاصة في نصوصه الشعرية المتأخرة مثل *Under Ben Bulben*. إلا أن ما لم يستطع ييتس رؤيته أو قبوله لدى ييتس عند نضوجه الشعري هو ذلك الشكل الإيجابي من تصوير الذات دراميا، أي تقديم "إيحاء" درامي يحمل جذورا جمالية ويعمل على توجيه "المعنى" راديكاليا. إن هيئة ييتس الدرامية يمكن أن تعيننا في تحديد أوجه القصور من حيث المبدأ في قراءة ليفايز النقدية. ونظرا لأن الوجود الواعي بأكمله بالنسبة لليفايز يتمثل في وجود صراع مستمر في الوسيط الرمزي للغة، فإن أي محاولة لإبعاد أو حصر المعنى هي مصدر ضعف وتجنب، أي "خيانة للشاعر". وباختصار

فإن ليفايز كان موقفه من ييتس وملتون يحمل رفضا جذريا للحساسية الفنية باعتبارها تمنع انطلاق الطاقة الإبداعية إلى مداها. إن مصطلح "الجمالي" هو موضوع محوري متكرر، إلا أن الاعتراض ليس على ما هو "جمالي" في حد ذاته بقدر تداعياته على طبيعة اللغة بشكل عام.

التراث الأدبي: الرواية

على الرغم من أن المفهوم الإبداعي للغة لدى ليفايز يرتبط مباشرة بقراءة الشعر إلا أن ازدياد اهتمامه بالرواية كان يتبنى نفس المفهوم على مستوى سردي أكثر اتساعا. وبصورة أكثر تعميما نجد أن ليفايز كان يقرأ الشعر من خلال معيار واقعي جزئيا كما كان يقرأ الرواية من خلال معيار الاكتشاف الشعري. وعندما ابتكر مقولة "الرواية كقصيدة درامية" إنما كان يسعى في الأساس إلى أسلوب تكتيكي لإلقاء الضوء على الأهمية الراديكالية للبنية الرمزية والاستعارية في مواجهة البنى السردية أو المذهبية.[٤٤] إلا أن العبارة تشير إلى طبيعة اهتمامه بالأدب عموما، مع تناوله المجال الذي تتداخل فيه التوقعات التقليدية لمصطلحي الشعر والرواية.

وقد انتقد كثير من المعلقين كتاب ليفايز *The Great Tradition* لتنقله المتشكك ما بين ما ينتمي إلى مفهومي "التعبير" و"المحاكاة" في الرواية.[٤٥] وإن مركز الاهتمام كان حقا موضع تنقل لدى ليفايز، إلا أن مفهومه الإبداعي يتضمن بالضرورة هذين الجانبين: فجانب المحاكاة وارد بقدر ما تشكل الحقيقة المعاشة للعالم أفكار الإبداع ومجالاته، والجانب التعبيري يتمثل في

(٤٤) جاءت أولى مقالات ليفايز في مجلة Scrutiny تحت هذا العنوان في تناوله لرواية Hard Times في عام ١٩٤٨، ثم رواية The Europeans في عام ١٩٤٩. كما احتفظ بنفس العنوان العام في مقالاته اللاحقة عن لورنس والتي نشرها في الخمسينيات.

(45) Edward Greenwood. F.R. Leavis, London. 1978, p.40 and P.J.M. Robertson. The Leavises on Fiction: An Historic Partnership. London. 1981. p.28.

عدم وجود مجرد عالم "خارجي" من حيث إن الاكتشاف الإبداعي للقيم يعمل على "تشكيل" العالم، وهو عامل ينطبق بوضوح على الرواية كنوع أدبي.

إن دراسة ليفايز للرواية تتناول دائما مسألة النوع الأدبي أكثر من أعماله في نقد الشعر، ويرجع ذلك جزئيا إلى أن الرواية كانت في مراحلها الأولى كموضوع للاهتمام النقدي أثناء فترة نضوج ليفايز النقدي، كما يرجع ذلك أيضا إلى مشاكل خاصة بمدى الاهتمام الذي يفرضه طول الروايات وتنوع ما بها من احتمالات. أما الأمر الأكثر أهمية فيتمثل في أن قراءة ليفايز للرواية يركز فيها على استحالة تناول ما بها من معنى في إطار تجريدي، حيث إن معنى الرواية يكمن في إدراكها لوجود "عالم" ما، وهذا هو منبع النشاط الرمزي للكاتب الروائي.

إن أكثر التعليقات شيوعا وقصورا في تناول نقد ليفايز للرواية هي تلك التي ترى جهده النقدي باعتباره "أخلاقيا"، أي رؤيته على أنه يقوم بالحكم على العمل تبعا لمعيار مهيمن من النضوج والتعقيد الأخلاقي. وهو توجه يحمل قدرا من الصحة، إلا أنه يغفل تأثير نيتشه على ليفايز الذي يتضمن مصطلح "الأخلاقي" بمقتضاه قيم الحيوية والديناميكية الإبداعية، مما يؤدي إلى الخلط بين قراءة ليفايز للعمل الروائي وبين القراءة الأخلاقية فحسب. إلا أن قراءة ليفايز توضح استحالة الفصل بين الذكاء "الأخلاقي" والذكاء "الفني" في الأعمال الروائية العظيمة. فالحديث الشائع يخبرنا حقا بقدرتنا على التفرقة بين هذين الجانبين، إلا أن ليفايز يبين لنا أنه من الخطأ افتراض قابليتهما للفصل في العمل الروائي، أو بالأدق يرى ليفايز أنه من الممكن الفصل بين هذين الجانبين (أي الأخلاقي والفني) ولكن مع تحمل ما يترتب على ذلك من تداعيات خطيرة. ويرى ليفايز أن التجسد المميز للقيم الحيوية في الفن الروائي هو في حد ذاته فعل اختبار واستكشاف.

وقد كان ليفايز بالطبع على وعي كبير بأن غالبية الأعمال الروائية هي مجرد صورة تمثيلية للقيم المعروفة، إلا أنه كما سبقت الإشارة فإنــه كــان مهتما فقط بالإنجازات الإبداعية الكبرى، أو على الأقل كان يشعر بضرورة التعرف بوضوح وتمييز تلك الأهمية. فالأعمال الروائية الكبرى كانت تتميز في نظره بقدرتها على اختبار وتعديل وإعادة اكتشاف القيم الحية، ومن هنــا نجده في معظم أعماله النقدية وقد وضع نفسه داخل إطار منظــور المبــدع، لا بالمعنى الحرفي المباشر بل من حيث إدراكه للعمل باعتباره شيئا تم إيجاده وخلقه والمجيء به إلى الحياة، وتتم قراءة العمل المكتمل بطريقة تعيد خلــق عملية إنتاجه. وهكذا فإن الجهد التكتيكي في أعماله النقديــة لفــن الروايــة (والتي لا يمكن أن نعتبرها منهجية) يقوم على إيصال ذلك "الإدراك وإدراك الواقعية" الإبداعي في عالم النص الروائي.

ومن هنا نجد شفافية بلاغته النقدية، وهي شفافية حرفية جزئيا، حيــث يقدم اقتباسات مطولة من النص ويكرر دعوته إلى القــارئ لإعــادة قــراءة المقطع. إلا أن تأثير الشفافية ينتج أيضا من أسلوب أكثر تغلغلا واستراتيجية في كتاباته ممثلا في إعادة البناء (*bricolage*) حيث يوفر له كل مؤلف وناقد آخر منظورا دائم التحول إما يكون مقبولا أو مرفوضا. ونجد أن ليفايز يدور دوما في فلك عمل ما، مع تقديم عدد من المقارنات التي يستطيع القارئ من خلالها رؤية العمل من منظور جديد بدلا من رؤية بطريقــة مــا "مختلفــة" واضحة الاختلاف، وهي خاصية أدت بلا شك جزئيا إلى تمتع نقــده بــذلك القدر الكبير من التأثير الواسع والغامض في آن. كما أن لديه طريقة تجعــل أفضل كتاباته النقدية تبدو واضحة رغم نبرة كتابته السلطوية اللاذعة، ويتمثل هذا الوضوح في قدرتنا على رؤية العمل الأدبي بأعيننا.

إن هذا هو السبب الذي جعل ليفايز رافضا للنزعة الأكاديمية الباحثة عن الرمزية.[٤٦] كما كان بالطبع يقلل من أهمية الانتشار الواسع للكتابة الأكاديمية المتخصصة في الأدب، ذلك الانتشار الذي تنامى خلال حياته العملية. إلا أنه لم يكن يعترض على ذلك فحسب وإنما كان يعتبره عاملا على تسطيح ما تتمتع به الرواية من طبيعة رمزية يتم اختزالها في صورة "معنى" ثنائي الأبعاد. ومن نفس المنطلق هاجم ليفايز مفهوم التأويل الجديد و"القراءات الجديدة" التي تساهم في خلق موقع أكاديمي آخر إضافي.[٤٧] إن "عالم" الفنان هو الأمر الجدير بالانتباه، وقد تبنى ليفايز تماما أهمية مفهوم جيمس بشأن "الشكل الموجود في السجادة" باعتباره جانبا من جوانب الغموض الحقيقي، وكون السجادة نفسها من صنع الخيال.

ونجد بالفعل أن الأسلوب البلاغي يعكس الرؤية النقدية القائمة في قلب كل من كتبه: *The Great Tradition, D.H. Lawrence: Novelist, and Dickens the Novelist*. وكان ليفايز يرى أن كلا من جورج إليوت ولورنس وديكنز يتمتعون بشفافية تجعلهم غير مرئيين إلى حد كبير من حيث كونهم فنانين. وقد سعى ليفايز إلى الكشف عن الطبيعة الحقيقية لفنهم دون ضياع صفة الشفافية أو الغياب الذي يمثل أهم خصائص كتاباتهم الفنية. ومن هنا نجد أنه في تناوله لأعمال جورج إليوت قام ليفايز بعملية مقارنة مستمرة بينها وبين جيمس وذلك لإبراز براعتها الفنية الخاصة على النقيض من رأي جيمس الخاص فيها باعتبارها تفتقد إلى الفنية بالمقارنة به. ثم انتقل ليفايز بعد تقديم عرض إيجابي جدا لفنية جيمس ذات الطبيعة المختلفة، وذلك ليوضح أن

(٤٦) انظر على سبيل المثال ابتعاده عن القراءة "الرمزية" لكتاب The Shadow Line في كتابه Anna Karenina and Other Essays, pp.108-109.

(٤٧) انظر انتقاده لما قام به أحد النقاد من "تناول نفسي" لنفس الرواية السابقة بقلم كونراد، وهو ما يرد في كتابه Anna Karenina and Other Essays, p.107

جيمس في رأيه كان يعاني في مرحلته الأخيرة من اهتمام مبالغ فيه تجاه "الفعل" الفني على حساب قدر القيمة المرتبطة بما يتم "فعله". وهكذا نبدأ في إدراك أن جورج إليوت كانت فنانة أكبر شأنا نظرا لكونها أقل إعلانا عن فنيتها، في حين كان جيمس أقل شأنا حينما كان يسعى بوضوح لإبراز فنيته.

ولعل ليفايز يظلم جيمس جزئيا بالنسبة لرواياته الأخيرة حيث يدرك جيمس عدم كفاية ما تتضمنه من مادة في تصوير بعض الشخصيات ممثلة في تشاد نيوسوم أو الأمير أو شارلوت ستانت، وذلك بالرغم من احتمال كون ليفايز على حق في أن جيمس لا "يكشف" بالقدر الكافي عن شخصيات عائلة فيرفير وكيت كروي. أما الأمر الذي لا يستطيع ليفايز الاعتراف به في رواية ***The Ambassadors*** تحديدا فيتمثل في الحدة التي يصور بها حياة ستريذر الضائعة والطريقة التي يربط بها حياة الشخصيات مثار الإعجاب بحياة أفراد أقل جاذبية. ومع ذلك نجد أن ليفايز ينجح في توصيل رسالته العامة بقوة رغم عدم وجود "رسالة" في كتابته، بل يعبر عن اعترافه المتنامي بالأبعاد الكامنة في أعمال إليوت وجيمس، وهو اعتراف يتضمن مظاهر قوة كل من الكاتبين التي تبرز من خلال المقارنة بينهما، كما أن جوانب القصور التي يشر إليها هي جزء لا يتجزأ من الجانب الإيجابي في الحصة التي ينالها كل منهما من الاهتمام.

إن المواجهة القائمة بين ليفايز وجيمس في مرحلته المتأخرة تلقي بالضوء على حس الالتزام القائم في كتابات ليفايز النقدية، وأكثر الأمور وضوحا تتمثل في أن إيمانهما المشترك بعدم انفصال "الحياة" عن "الفن" اتخذ لدى جيمس شكل استيعاب ظاهري "للحياة" في "الفن" بينما اتخذ شكل الاستيعاب الظاهري "للفن" في "الحياة". إلا أن ما يخطر على بالي أيضا هو التزامهما المتجسد في أسلوب كتابة كل منهما، حيث إن أسلوب ليفايز يبدو كما لو كان مشتقا جزئيا من جيمس، مع ما طرأ عليه من تعديلات خاضعة

للاختلافات بينهما من حيث الشخصية والغرض. كما أنه يشارك جيمس في المرونة المتواصلة في الفكر، حيث يتم باستمرار تحليل كل فكرة بعيدة وذوبانها في عملية التفكير ذاتها.(٤٨) أما الكتابة الناتجة عن ذلك بما فيها من حميمية جنبا إلى جنب الحدة والصرامة فهي كتابة بالغة البلاغة تتحقق فصاحتها في شيء من الغموض. كما تتضمن كتابته اختبارا مستمرا للقارئ الذي يبذل جهدا في التقاط المعنى عن طريق الاستنتاج.

وفي حالة جيمس يحدث ذلك بقدر كبير من محاولة إدراك كل من منظومة الحقيقة ومنظومة الإحسان، وقد ذكره بيلي، ابن أخيه، قائلا: "هنالك ثلاثة أمور ذات أهمية في الحياة الإنسانية، أولها أن تكون طيبا، وثانيها أن تكون طيبا، وثالثها أن تكون طيبا".(٤٩) إن أسلوبه النثري العميق في كل من الكتابة النقدية والروائية يكمن في إصدار الأحكام الضرورية مع تجنب الأثر المدمر الذي يتركه القول المباشر. ومثلما هو الحال في العلاج النفسي، فإن القارئ يصل إلى النقطة المقصودة من خلال عملية داخلية نظرا لأنه لم يسمعها مباشرة. إن المعرفة غير المصرح بها في جوهر كتاب *The Golden Bowl* هي بمثابة ذروة ذلك المبدأ الخاص بالغموض الهادف إلى نقل المعرفة مع قدر من الحماية.

وفي كتاب *Dickens the Novelist* نجد أن الشفافية واختفاء الكاتب تصبح في حد ذاتها فكرة مركزية في الكتاب، ولعل ذلك هو الشكل الذي يمكن من خلاله استنتاج اقتناع ليفايز بديكنز في مرحلة متأخرة من حياته. وفي تناوله لرواية *Little Dorrit* يستخدم ليفايز مرة أخرى بليك ليشير إلى

---

(٤٨) يرد في عبارة قالها ت. س. إليوت عن جيمس يصفه فيها بأنه يملك "عقلا راقيا بما لا يتيح لأية فكرة أن تنتهكه"، وذلك في مقالة: In Memory of Henry James. Egoist. 5, 1918. pp.1-2.

(49) Leon Edel. Henry James. vol.2. Harmondsworth. 1977. p.457.

الروح البعيدة عن الذاتية التي يقوم عن طريقها ديكنز بما يمكن اعتباره دراسة نفسية. ولكن ليفايز يرى أن ديكنز يوزع فكرته على عدد من الشخصيات دون أن يحمل أي منها قدرا كافيا من التعقيد. إن التعقيد ينتج، مثلما هو الحال في الحبكات الثانوية لدى شكسبير، من تفاعل كل تلك الشخصيات في إطار الفكرة الشاملة. إن التعقيد المتمثل في تنامي وزن الأنماط الفكرية الخاضعة للتشكيك والتعديل إنما ينتج عن الطريقة التي يقودنا بها المؤلف إلى رؤية كل حالة على حدة. ومع وجود شبكة من العناصر التي يتم اختبار إحداها في علاقتها بالأخرى نجد أن المنهج المتبع في رواية ***Little Dorrit*** مشابه للمنهج المتبع في كتاب ***The Great Tradition*** كما سبق توضيح ذلك. إن الفن العظيم والنقد الجيد يتمتعان في نهاية المطاف بوضوح ظاهري.

ولكن مع كل ما في ذلك من شفافية إلا أن ليفايز يعود فيشير إلى أن الدلالة الإيجابية لفنية ديكنز تتجسد داخل الكتاب، ولا يرجع ذلك إلى حساسية ووعي الشخصية المحورية بل ويرجع بقدر أقل درجة أيضا من شخصية الفنان داخل النص السردي، حيث إن شخصية هنري جوان توحي بالمخاطر المرتبطة بتلك الحساسية والوعي بالذات، وإنما يلجأ ديكنز إلى إتاحة الفرصة أمام تعبيره الحيوي لينطلق من خلال اللغة التي تستخدمها شخصيات مثل بانكس وفلورا كيتسبي، في حين يقوم هو بالتعبير عن موقفه الخاص والجوهري عن طريق شخصية دانيل دويس، المبتكر التقني، حيث نجد أن دانيل هو نموذج صاحب النبوءة الحقيقي في النص، لا شخصية والد فلورا الذي يبدو ممثلا للشخصية "الأبوية" في النص.

إن الأصل اللغوي لكلمة "الابتكار" في اللغة الإنجليزية يوحي بارتباطه بكلمة "الاكتشاف"، وسواء نجح دويس في الحصول رسميا على براءة الابتكار أم لا، إلا أن المبدأ الذي يقوم عليه ابتكاره يظل حقيقة موضوعية، فهو لم يعتبره أبدا مجرد ابتكار "خاص به" أصلا ومن هنا فإن استغلال ذلك الابتكار عمليا إنما يهدف إلى تحقيق الصالح العام. إن الأمر الذي يوضحه ليفايز في رواية *Little Dorrit* وكذلك في روايات ديكنز الأخرى هو أن المفهوم المهم المتعلق بالوظيفة الفنية هو أمر كامن في العمل الفني، كما أن كونه كامنا وخفيا هو ما ينعكس على فنية ديكنز.

ومما هو جدير بالانتباه أن نرى مدى حميمية رد فعل ليفايز تجاه دويس باعتباره نموذجا للموهبة غير المعترف بها، إلا أنه كان يرى أيضا الأسباب التي تجعل صاحب تلك القدرات الأصيلة لا ينال ما يستحقه من اعتراف بقدراته، وهو الأمر الذي يسهم بالتالي في فهم التزامه المتزايد في سنواته الأخيرة تجاه د. هـ. لورنس كنموذج ثقافي. إن لورنس أكثر مثال ملفت للانتباه لمدى ما يمكن أن يناله الفكر الإبداعي الأصيل من تجاهل نظرا لضرورة تفكيك المفاهيم والمصطلحات السائدة، وقد أدرك ليفايز أن أسلوب تفكير لورنس كان خارجا عن المألوف وغير ملتزم بالمبادئ الثابتة ومستغرقا في همومه وهواجسه الغريبة الأطوار. إلا أنه على الرغم بل وبسبب تلك الخصوصية نجح لورنس في تحدي أشكال التفكير التقليدية تحديا مباشرا وقويا وواعيا. وقد رأى ليفايز في لورنس، خلافا عن أي كاتب آخر في العصر الحديث، تعديلا إبداعيا حقيقيا للقيم الحيوية في كل من اللغة والكتابة الروائية. ومن نفس المنطلق رأى أيضا أن فنية لورنس متكاملة ومتسقة تماما بحيث تفوت على القارئ التقليدي، وبالتالي كان لورنس سبيلا لتقديم كل ما هو ضمني في كتابات ليفايز النقدية، أي التركيز على فعل القراءة باعتباره اختبارا وجوديا. ومثلما لم يكن ليفايز مهتما بالأدب في حد ذاته بقدر اهتمامه بالوعي النقدي للقيم الحيوية التي يفجرها النقد، فكذلك نجد

أن كتاباته النقدية كانت تهتم أساسا لا بالعمل الأدبي بل بقدرة القارئ (أو عدم قدرته) على الاستجابة للعمل بما يستحقه. إن كتاب ليفايز الأخير عن لورنس كان محاولة للتعبير عن تلك النقطة بصورة مباشرة: فلا مجال لمناقشة "فكر" لورنس المفترض، أو تقييم "فنه" دون أن يكون المرء على دراية بمعنى "الفكر والكلمات والإبداع". وفي نفس الوقت فإن التحدي الوجودي في التزام ليفايز تجاه لورنس يكشف عن التوترات والضغوط الكامنة في نموذج التشارك والتعاون المثالي.

النقد والتشارك

إن مقالات ليفايز عن جونسون وكوليردج وآرنولد تعترف بالقصور في إمكانية تطبيق أعمالهم في الظرف التاريخي الجديد. ومن هنا قام ليفايز بصياغة نقد خاص به عبر تأمله المباشر على فعل الخلق والإبداع ومن خلال نقد كتاب مبدعين مهمين مثل إليوت وجيمس ولورنس. وإذا كان الخلق هو فعل موجّه نابع من التمتع بقدرة على الاستجابة غير العادية لكل من الموضوع وإيحاءات اللغة، فإن النقد هو الآخر ناتج عن عملية إعادة خلق داخلية قائمة على الاستجابة ورد الفعل تجاه الفعل الإبداعي الخلاق الأصلي ممثلا في النص. إن مثل هذا التصور لا يعني بالطبع قبول كل ما يكتبه المؤلف دون اتخاذ موقف انتقادي، بل إن ليفايز أدرك أن الفعل الإبداعي الأصلي هو في حد ذاته فعل نقدي. فالأمر هو عملية وزن وتقدير معقد للقيم.

إن الحاجة إلى صياغة بلاغة تتلاءم مع طبيعة النقد القائمة على المشاركة تساعد على فهم عدائه المعروف تجاه تحويل النقد إلى موضوع خاص بقاعدة ومبدأ واع، ناهيك عن تحويله إلى نظرية أو منظومة. إن تحويل القاعدة إلى مبدأ واع وبالتالي إتاحة المجال لها لتصبح مبدئيا ذات وظيفة إرشادية إنما هي عملية تؤدي إلى إفساد عنصر الصراحة والانفتاح القائم في الاستجابة ورد الفعل النقدي بنفس قدر إفسادها للفعل الإبداعي.

إن كل شخص تدرب على أسلوب "علم تأويل التشكك" الحديث يوحي هذا الموقف له بالفساد الأيديولوجي وعدم الاستعداد لاختبار والتدقيق في فرضياته الأيديولوجية.(٥٠) وهنالك فجوة ضخمة بين ما يمكن اعتباره المفهوم السارتريّ والمفهوم الهايدجري للأصالة، فبالنسبة لسارتر يتمثل ما هو أصيل في كل ما هو واع تماما ويمكن دراسته نقديا، أما بالنسبة لهايدجير فالأصلي هو كل ما هو قادر على الالتفات لمراكز أخرى في الحياة خارج الوعي الشخصي بما في ذلك ربما المجال الأقل وعيا داخل الذات. ونجد أن ليفايز يترك لنفسه العنان للتماهي الإبداعي مع المؤلف، وهو أمر لا يعني الابتعاد عن النقد والانتقاد. إن النقد هو بالضرورة عملية التزام، وقد علق ليفايز في إحدى المرات مستحسنا محور كتابات إليوت النقدية الناشئ عن امتلاكه الواضح لأدواته أي "فأس للتقطيع".(٥١) إن المسألة هنا هي أن أفضل أعمال ليفايز النقدية تتميز بالطريقة التي نجد فيها أن حتى تعليقاته السلبية تنبع من موقف ثابت في إطار الصراع الإبداعي لمؤلف ما. وعلى نفس المنوال عندما يعجز عن الدخول إلى عالم المؤلف، مثلما هو الحال مع ستيرن، ينعكس ذلك بالتالي على كتابته النقدية. ويفوق ليفايز غيره من النقاد في حساسيته وتلمسه لجوانب القصور لدى الكتاب الذين يلقون إعجابه، بينما يكون أقل تدقيقا لعيوب الكتاب الأقل إعجابا بهم.

ولعله من الواضح بالفعل بل وبعيدا عن مسألة المزاج الشخصي، فإن التزامه الشديد والواعي في قراءاته النقدية جنبا إلى جنب متطلباته، غير قابلة للتشارك بسهولة، فعلاقاته بغيره من كبار المشاركين بالكتابة في مجلة *Scrutiny* إنما ترجع جزئيا إلى تباعده المتزايد وعزلته، مع اندماج هؤلاء

(٥٠) العبارة وردت في كتاب: Paul Ricoeur. The Rule of Metaphor, tr. Robert Czerny et al., London, 1978, p.285.

(51) Leavis, English Literature in Our Time, pp.85-86.

الكتاب في اكتساب أو المبالغة في اكتساب المكانة والاعتراف بكتاباتهم، على حساب ما كان ليفايز يصبو إليه دائما من شمولية التمثيل.

ومن الشخصيات التي أثرت على ليفايز في مرحلة مبكرة من حياته هو الناقد إ. أ. ريتشاردز، الأكبر من ليفايز سنا بعامين والذي كان أيضا مشرفا مرة واحدة على كويني روث. فقد تم تأسيس قسم الدراسات الإنجليزية في جامعة كمبريدج في مرحلة كانت المطالبة فيها بنشأة الدراسات الإنجليزية كمجال بحثي مستقل بما له من مبررات تعتبر مطلبا غير مقبول بصفة عامة. وقد أكد ليفايز على أن الدراسات الإنجليزية تستحق ذلك التميز، كما كانت تلك هي الفترة التي كان ليفايز فيها يحمل صوتا مؤثرا، وجاءت متصادفة مع الفترة ما بين الحرب العالمية الثانية والستينيات من القرن العشرين، تلك المرحلة التي أصبحت فيها الدراسات الإنجليزية موضوعا سائدا له مكانته في الدراسات الإنسانية. وعلى مدار سنوات سابقة مبكرة، قدم ريتشاردز نموذجا يفوق مجرد مثال المدرس والناقد الجيد، فقد أخذ يفكر بدقة في الأساس المنطقي ومبررات نشأة النقد الأدبي كمجال بحثي. إن ممارساته في النقد الأدبي مع استخدامه لنصوص مجهولة المؤلف عملت على فصل فعل القراءة عن أساليب التقييم التقليدية، وأصبحت في حد ذاتها نماذج باقية لتدريس الأدب في العالم المتحدث بالإنجليزية.

إلا أن نجاح خروج ريتشاردز على النسق التقليدي كان متصلا بصورة متزايدة برغبته في وضع عملية فهم الأدب على قاعدة شبه علمية ونفسية، إضافة إلى سعيه إلى تأكيد مكانة اللفظ الأدبي باعتباره "مقولة زائفة".[٥٢] إن اهتمامات ريتشاردز ذات النزعة العلمية والتأملية أصبحت مثالا لما ساد فيما

(٥٢) راجع ببليوجرافيا بأعمال ريتشاردز الرئيسية.

بعد في غالبية النشاط الأكاديمي، وهو توجه سرعان ما أشار ليفـايز إلـى ابتعاده عنه. ففي رأيه ما كان لتلك النزعة أن تساعد فـي جـوهر العمليـة النقدية، بل إن وجودها في ذهن الناقد يؤدي إلى تشتيت فكره مـن جـانبي الشمولية والالتزام في الاستجابة النقدية. ومن هنـا فـإن اسـتيعاب ليفـايز الإيجابي لريتشاردز يرد في عبارته المفضلة "النقد على مستوى الممارسـة" بدلا من "النقد التطبيقي" مشيرا إلى طبيعة تلك الممارسة مع طلابه.

إن د. و. هاردينج الذي كان من الكتاب المشاركين بانتظام في مجلـة *Scrutiny* كان متخصصا في علم النفس ويقـدم نموذجـا مناقـضا لحالـة ريتشاردز. فلم يكن يحمل ما لدى ريتشاردز من طمـوح تنظيـري، إلا أن كتاباته النقدية تحمل ومضات من اهتمامه بعلم الـنفس دون أن يبـرز هـذا الاهتمام منفصلا عن الموقف النقدي. أن مقالته التي تتناول "الكراهية المقننة" لدى جين أوستن هي مثال على التفاعل المثمـر بـين المجـالات البحثيـة المتنوعة، ذلك التفاعل الذي كان ليفايز من دعاته[٥٣].

أما وليم إمبسون، الذي كان في الأساس طالبا يدرس الرياضيات ثـم أصبح من طلاب ريتشاردز في الدراسات العليا، كـان هـو الآخـر مـن المشاركين بالكتابة في مجلة *Scrutiny*، وكان ممن تـأملوا فكريـا طبيعـة الدراسات الإنجليزية كمجال بحثي. ومثله مثل ليفايز، كـان تركيـزه علـى طبيعة اللغة، كما نجد أنه في كتابه ***Seven Types of Ambiguity*** الصادر عام ١٩٣٠ تناول النتائج المترتبة على النقد من الإدراك الحـداثي بعـدم ثبـات المعنى وما له من وظيفة تعبيرية إيجابية،[٥٤] حيث يمكن الإيحاء بجوانـب متداخلة أو متناقضة من خلال نفس تشكيلة الكلمات. إلا أنه وكما يوحي لنـا

---

(٥٣) D.W. Harding. "Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen". Scrutiny. 8, pp.346-362.

(٥٤) راجع البيليوجرافيا بأعمال إمبسون الرئيسية.

العنوان فإن التركيز على الغموض كان ضمن خطة ويستدعي براعة لانهائية. إن عقلية إمبسون العميقة والمنظمة استجابت بشدة إلى العلاقات اللغوية بين المفردات، في حين أن فكرة اللغة الشعرية باعتبارها متعددة الأوجه وباطنة في تفاعلاتها جعل من الصعوبة تحديد أفق محدود من الدلالات في نص شعري ما. وتجدر الإشارة إلى أن الأثر الذي تركته قراءات إمبسون النقدية كان أثرا محفزا حيث أدت إلى فتح النصوص للنقاش بدلا من قولبتها في نطاق التأويلات الشخصية. ومع ذلك نجد أن ليفايز أدرك أن ممارسة إمبسون النقدية في تلك الفترة كانت تتمتع بقدر بالغ من البراعة غير المباشرة.[٥٥] وبدا الأمر كما لو كان جانب واحد مهم من حس ليفايز اللغوي قد تطور على حساب تزييف الجوانب الأخرى الشاملة.

وقد قام ل. سي. نايتس بالاشتراك في كتابة البيان الأصلي (مانفستو) الخاص بمجلة *Scrutiny* كما شارك بالنشر فيها بانتظام. إن اهتمامه الخاص بمرحلة القرن السابع عشر والذي يكشف عن نفسه بوضوح في كتابه الصادر عام ١٩٣٧ ***Drama and Society in the Age of Jonson*** منحه أهمية في نظر ليفايز بشأن رؤيته للتاريخ الثقافي،[٥٦] ومن هنا كان هو أبرز النقاد تعاونا وتشاركا مع ليفايز. وبخلاف مقالاته المؤثرة نجد أنه قد ساهم في نشر بعض عروض الكتب اللاذعة، ومنها على سبيل المثال التي تناول فيها سي. س. لويس، مؤرخ الأدب في جامعة أكسفورد الذي أصبحت نزعته الإنسانية المسيحية المحافظة نمطا مضادا لأحكام ليفايز ذات الروح المعاصرة[٥٧].

(٥٥) للحصول على قراءة حول نزعة ليفايز الشاملة مقارنة بكل من إمبسون وريتشاردز راجع:
H.M. McLuhan, "Poetic and Rhetorical Analysis: The Case for Leavis against Richards and Empson", Sewanee Review, 52, April 1944, pp.266-276.

(٥٦) راجع البيليوجرافيا بأعمال نايتس الرئيسية.

(57) F.R. Leavis, "C.S. Lewis and the Status Quo", Scrutiny, 8, pp.88-92 and "Milton Again", Scrutiny, 11, pp.146-148.

وكان مارتن تورنل من المشاركين الآخرين في المجلة، وكان يكتب عن الأدب الفرنسي، وهو ما تمثل فيما بعد في كتابه ***The Novel in France*** الذي صدر عام ١٩٥٠، وكذلك كان جون سبيرز الذي تناول أدب العصور الوسطى ثم أصدر لاحقا كتاب ***Chaucer the Maker*** الصادر عام ١٩٥١. وكان الشاعر د. ج. إنرايت يقوم بانتظام بعرض الكتابات الألمانية المعاصرة، بينما كان ويلفريد ميليرز يكتب عن الموسيقى المعاصرة، في حين شارك ج. هـ. بانتوك في إدارة الجدل والنقاش حول التعليم.

ومما لا شك فيه أن ليفايز كان له أثره الملهم لأجيال عديدة من مدرسي المدارس، وخاصة في بريطانيا، وكذلك للمحاضرين في الجامعات والكليات في العالم الذي يتحدث الإنجليزية. وقد كان العديد منهم، مثل سبيرز، يتمتع بإحساس قوي بالغرض مما يقوم به، وهو ما أوصله إلى تلاميذه. إلا أن الشفافية السلطوية في منهج ليفايز عند انتقالها إلى شخصية أضعف منه كانت تتحول بسهولة إلى ثقة بالنفس خالية دون تميز يذكر. إن الأحكام التي توصل إليها المعلم بعد جهد جهيد إنما ظلت علامة على تمسك التلميذ بموقف ثابت. إن تلك الشخصيات ساهمت بلا شك في تراجع واضمحلال تأثير ليفايز، ولعل بالتالي كان من مصلحة ليفايز الشخصية أن علاقته كانت قصيرة الأمد بكل من أتباعه والمنشقين عليه. فقد كان ليفايز مثل نيتشه شخصية مبهرة بل وصاحب رؤية مستقبلية، أي شخصية كان لها من الأهمية ما يدفعها إلى رفض الأتباع والتلاميذ المقلدين[٥٨].

---

(٥٨) راجع مقولة نيتشه عن التلاميذ والأتباع: "أترغب في تكرار نفسك بمعدل عشرة أشخاص، أو مائة شخص؟ هل تبحث عن أتباع؟ فلتبحث عن العدم!" في كتاب: Nietzsche, Twilight of the Idols, p.34.

إن كتاباته النقدية لم تخف أبدا قوة الشخصية النابعة منها، فمن خلال رؤيته لقراءة الأدب باعتبارها اختبارا وجوديا كان ليفايز يكشف عن عنصر الدراما في استجاباته وردود أفعاله لما يقرأه، وعلى الرغم من المبدأ الذي أرساه في عبارته "المسعى الشائع" فإن الساحة النقدية الخاصة بليفايز أصبحت أكثر عزلة لا مشاركة وتشاركا. إن "الدراما" القائمة في استجابات ليفايز النقدية توحي بأن مسألة التعاون والتشارك قد تجد لنفسها صدى في موقفه من فن المسرح. إلا أن لا مبالاته المعروفة تجاه المسرح وعداءه للشخصيات الدرامية التي رآها في أعمال جويس وييتس وشخصية عطيل لدى شكسبير إنما هو موقف متعلق باهتمامه بالجانب الداخلي من الحياة الإنسانية وأصالة الاستجابة.(٥٩)

وبالنسبة للنقد والتأويل فإن ليفايز يراهما تابعين للقراءة الحساسة، والصورة الواضحة في هذا السياق هي صورة العرض المسرحي للنص الدرامي، ولكن رغم أن قراءة ليفايز هي قراءة فاعلة، فإنها لا تنعكس في شكل استعراضي، حيث إنها في الأساس قراءته هو داخل العقل. وهو يسعى لنشاركه في القراءة المثالية للنص حيث تتمثل وظائف المخرج والممثل والجمهور كجوانب قائمة في إعادة الأداء الخيالي داخل فرد ووعي واحد. وبالتالي يوجد تنافر بين قراءة ليفايز للنص وبين المسرح، ومن المؤكد أن طبيعة المسرح المبنية على التشارك والبديلية هي جزء من عدم ارتياحه إلى المسرح، فمشكلة المسرح باعتباره فعل قراءة لا تقتصر على كونه بديليا، بل خاضعا حرفيا للإخراج من قبل شخص آخر غير القارئ.

---

(٥٩) للحصول على تعليقاته في هذا الصدد فيما يتعلق بكل من جويس وييتس، راجع مقالة:
Yeats the Problem and the Challenge, Lectures in America. p.75.
وفيما يخص مسرحية "عطيل"، راجع: Diabolic Intellect and Noble Hero. Common Pursuit. pp.136-159.

وإذا كان المسرح يكثف من التوترات القائمة في مفهوم ليفايز بشأن التعاون والتشارك، فإن جوهر المشكلة يكمن في غرضه الاستشرافي حيث لم يكن بوسعه أن يقبل قدرا أكبر من التكيف دون المجازفة برؤيته الخاصة. وبالفعل إن مسألة "التعاون" بمعناه المستخدم أثناء الحرب (بما يحمله ذلك من إيحاء بالتآمر) كان مهددا، فقد كان ليفايز يحمل كراهية أخلاقية لخاصية رئيسية ومزمنة من خصائص الحياة الإنجليزية حينذاك وهي فساد القيم النقدية والفنية بفعل الطموحات على مستوى الطبقة والحياة العملية، وهي ظاهرة عالمية طبعا ولكنها ذات ملامح محلية خاصة بها. وكان ليفايز يشعر بضرورة أن يكون التزام أي فرد التزاما بتراثه الخاص، في نفس الوقت الذي شهد فيه جانبا آخر من التراث الإنجليزي، ممثلا في كل من بانيان ولورنس، معرضا للتجاهل بصورة منتظمة.

وقد قام أيزيا برلين بالتفرقة بين نموذجين للمثقف ممثلين في القنفذ والثعلب. فالثعلب يعرف كثيرا من الأمور المختلفة بينما يفهم القنفذ شيئا واحدا كبيرا، ومن الواضح أن ليفايز كان ينتمي إلى نمط القنفذ ولعل هذا هو السبب الذي خلق لديه آخر الأمر إشكالية الارتباط بالتلاميذ والتابعين من ناحية ومواصلة إدارة مجلة *Scrutiny* باستمرار من ناحية أخرى. ومن الصعب تكرار نفس الكلام بصورة مستمرة دون أن يصبح الكلام أو يبدو مختزلا وباليا. إضافة إلى ذلك نجد أن نهاية الستينيات شهدت تنامي سيادة التحليل الماركسي، وتأثير الكتابات النسوية وأصحاب الأقليات العرقية، وكذلك عولمة الإبداع والتأثير الأدبي، وهي عوامل جعلت اهتمامات ليفايز ومناهجه تبدو عتيقة وضيقة الأفق. وكان المجال الأكاديمي الجديد "الدراسات الثقافية" مثالا حيا مباشرا على التشتيت الذي فرض على فكرته الخاصة بالبحث في الذات ثقافيا. فبدلا من أن يتم ضم الموضوعات البحثية المقاربة للنقد إلى مجال الدراسات النقدية الشامل، إذا بالنصوص الأدبية تخضع للاستيعاب ضمن أنواع أخرى من البحث الأكاديمي.

ومن سخرية القدر رغم منطقية الوضع نجد أن ليفايز أصبح يمثل للعديدين من أبناء الجيل الجديد نموذج الإنساني الليبرالي، حيث إنه في خضم انشغاله بنقد الأشكال المؤسسية لذلك التوجه الفكري، إذا به يجد نفسه مجبرا على إدراك وفهم قاعدته الأساسية. ومن هنا، ورغم اعتباره معبرا عن مفاهيم عتيقة وساذجة، فظل حيا في الأذهان. وعلى المدى البعيد فإن ما يناله من انتقادات هو في حد ذاته مؤشر لما يتمتع به من أهمية كلاسيكية وثابتة. ومع تراجع اللحظة التاريخية التي ينتمي إليها، وتراجع اللحظة التاريخية بما تتطلبه من رد فعل ملائم، تظل تأملاته حول طبيعة الإبداع وفعل القراءة هي إنجازه الحقيقي.

الخاتمة: صاحب النبوءة والكلمة

إن رفض ليفايز القيام بتنظير مباشر وواضح لفعل القراءة أدى إلى اعتباره ساذجا نظريا. إن تصوره العام وممارساته مليئة فعلا بالمشكلات من منظور تأملي، إلا أنها ليست مشاكل نابعة من السذاجة. إن مشكلة تبرير حكم رئيسي ما في المجالات الأخلاقية أو الفنية هي مشكلة تواجه كل شخص يصدر مثل هذه الأحكام، إلا أن تلك المشكلة تصبح أكثر وضوحا وضعفا كلما اختلف ذلك الحكم اختلافا أكثر جذرية عن الأحكام المقبولة تقليديا. ومن الخصائص المميزة لليفايز خروجه عن مساره المعهود لإلقاء الضوء على تلك المعضلة باعتبارها جزءا من العملية النقدية، وهو الأمر الذي أدى بدوره إلى زيادة وعيه بمقدار الصمت والتجنب الذي تلقاه تلك المسألة. وحتى في المرات التي جاء حكمه متوافقا مع غيره، كان ليفايز يريد جعل فعل إصدار الحكم عملية متجددة. ونجد أن تناوله لمصطلح "الشائع" وتلاعبه به يلفت انتباهنا إلى مواقفه، حيث كان يرى أن ما يستدعي أن يكون حكما مشتركا وشائعا يكون عادة أمرا مقبولا ومبتذلا[٦٠].

---

(٦٠) على سبيل المثال: Scrutiny. 9. p.57.

ويمكن أن يتم إضفاء موضوعية زائفة على تلك المشكلة بالتعامل معها باعتبارها مسألة متعلقة بالأيديولوجيا. إلا أن عملية صياغة أيديولوجيا ما، رغم فائدتها في حد ذاتها، لا تحل مشكلة الالتزام، أي الأمر الذي يجعل المرء يتبنى أو لا يتبنى موقفا أيديولوجيا معينا. وقد أدرك ليفايز أن الأمر يجب أن يكون دوما على تلك الشاكلة، وكان إدراكه بقدر من القوة جعلته أقرب إلى سمة الفنانين المبدعين مقارنة بغالبية النقاد الأكاديميين. ونجد أن موقف المعارضين لعدم ثبات اهتمامه النظري أو سذاجته الأيديولوجية هو موقف له أساس من الصحة، ولكنهم لم يدركوا في معظم الحالات أن موقف ليفايز هو جزء من عقليته.

كذلك تعرض ليفايز للهجوم من الأجيال اللاحقة لسعيه إلى نشأة "تقنين" سلطوي للأدب المكتوب بالإنجليزية. إلا أن إنجازه الراديكالي تمثل تحديدا في تناول مسألة التراث المقنن، حيث أعاد الاعتراف بأن مجموعة الكتب التي نختارها في التدريس إنما تعتمد على حكم نابع من حيوية اللحظة المعاصرة. وكانت حتمية وجود أحكام أساسية في كل قراءة لأي نص هي بالنسبة له حقيقة لا يمكن تجنبها، ويرجع ذلك إلى حسه الخاص ورؤيته المستقبلية التي تجعله أقرب إلى النبوءة، فقد كان ناقدا راديكاليا لثقافته المعاصرة، واعتبر أن مهمته الأولى هي السعي لتغييرها، مع أن الأدب لم يكن أبدا في نظره مجرد تعبير عن رؤية أخلاقية مسبقة. فالإبداع في اللغة في نظره هو حقيقة جوهرية لا عرضية، وسعى إلى التفرقة بين ما هو حيوي وما هو ميت في استخدام اللغة. وبالتالي كان مثل نبي يحمل كلمة كرسالة لا يحمل "الرسالة".

إن نزعته التي يمكن أن نطلق عليها صفة الغنوطية كانت على نفس أهمية حالة "الوعي" (*ahnung*) الدينية، وهو مصطلح ألماني يحتل موقعا محوريا في كتابه ***The Living Principle*** كما نرى في الاقتباس الذي ورد

مسبقا، فهي كلمة تشير إلى المؤشرات الأولى لفهم فكرة ما زالت غامضة تنتظر إيضاحا، وهي كلمة مشتقة من كلمة (*ahnen*) التي تعني "الأسلاف"، وبالتالي يوحي أصلها بإشارة غامضة حاليا إلى ماض بعيد، حاملة تجربة إبداعية في تلمس الطريق نحو المستقبل. وهكذا نجد أن اهتمام ليفايز وهيبته تجاه الماضي هي مسألة غائية مفتوحة.

وبالطبع فإن رأيه في اللغة غير قابل في حد ذاته للإثبات رغم أنه يبدو لي أكثر إقناعا وأكثر عمقا وأكثر شمولا من معظم ما تتضمنه النظرية ما بعد سوسير التي تنامت على مدار حياة ليفايز وما بعدها. وبالتالي يبدو من الوارد أن التغيرات التي طرأت على مكانة ليفايز ستصاحبها تحولات أكبر فيما يتعلق بمفهوم اللغة.

وإذا كان ليفايز في سنواته الأخيرة قد تزايد تشدده حيال الحياة المعاصرة كما أشار ريموند وليامز وغيره إلا أن المشكلة تبدو جزئيا نابعة من محاولة القيام بالمستحيل.[٦١] وباعتباره ناقدا للحداثة – عبر ليفايز عن كراهية عميقة وبالغة، فيبدو كما لو أن رفضه الشديد هو مربط الفرس الذي لم يكن يستطيع تخفيف قبضته عنه بمزيد من التفرقة والتمييز، رغم أن من يشاركه الرأي عادة ما يستطيع القيام بتحديد الفروق الضرورية بأنفسهم. كما أن الحس الأخلاقي ليس فريدا على الإطلاق، بل إن الجانب الفريد يكمن في ضمان وجود منبر له على مدى العديد من السنوات، والتعبير عنه بتلك القوة. ومن ناحية أخرى، إذا عجز المرء عن مشاركته هذا الإحساس أو فهمه، فإن ضعف "موقفه" يتزايد ويبدو كما لو كان بدافع من سوء النوايا الشخصية. ومن هذا المنطلق، فإن ليفايز يعيد تمثيل مصير شخصية ألسيست لدى موليير دون حدودها الكوميدية.

---

(61) Williams, Culture and Society, pp.253-254.

ويمكن دوما تقديم أسباب مقنعة للتعاون المهني، إلا أن من الآثار المحتملة عن ذلك التشارك والتعاون فقدان القيمة الراديكالية بعيدة الأجل في سبيل الفائدة والراحة قريبة الأجل. وفي نفس الوقت نجد أنه على الجانب الآخر تؤدي العزلة بشرورها إلى فقدان التفاعل التعليمي وتتجمد في قالب من تحقيق الذات. وقد عانى ليفايز من هذا الأثر الناجم عن العزلة، بنفس قدر إدراكه أن لورنس فعل الأمر ذاته، إلا أنه رأى أيضا في لورنس أن الانتقاد الضمني الذي أدى إلى تلك العزلة كانت له أصوله.

ويبدو لي من المخزي أن الحياة العامة البريطانية بل وجامعته نفسها لم تستفد من ليفايز بصورة أكثر إيجابية، مهما كانت "صعوبة" شخصيته. فهو الأقرب في التعبير عن الدافع الذي يقود العديد من الناس إلى قراءة ودراسة وتدريس الأدب بجدية، ومن هنا أصبح بمثابة الضمير الفاسد المقموع للحياة الأكاديمية. إلا أن رؤيته النقدية كانت بطبيعتها مهمومة بالمجتمع الذي يضم أولئك المشاركين، وهو همّ حمله بصورة مأساوية داخل عقله. إن الشرط الضروري لقراءة ليفايز هو أن يدخل القارئ تماما داخل رؤية ليفايز للعالم. ومع ذلك فإن هذا التشدد هو الذي يجعله نموذجا حيا وشخصية يجب استيعابها بالنسبة لكل من هو مهتم اهتماما جديا بطبيعة الأدب الخيالي والقراءة النقدية.

الفصل الثامن عشر

ليونيل تريلينج

بقلم: هارفي تيريس

من المفارقات البالغة في النقد الأكاديمي المعاصر هو أنه على الرغم من أن ممارسيه يصفون أنفسهم باعتبارهم منتجين وناشرين للقيم الثقافية فإنهم أنهم يعجزون عن تعريف الثقافة بشكل عام بمضمون العمل الذي يمارسونه. وبالطبع هنالك أسباب عديدة لذلك ومنها ما هو خارج عن أيدي الأكاديميين. إن "المجال العام" ورغم بعض مساحات الحرية والنظام هو مجال قليل الشبه بالمجال العام الكلاسيكي في بريطانيا القرن الثامن عشر، كما وصفه على سبيل المثال يورجين هابرماس وتيري إيجلتون. فمع شيوع الدعاية والإعلان ووسائل الإعلام وصناعة التوافق والرأي العام لا توجد فرصة كافية للأكاديميين وغيرهم ليقوموا بنقل المجال العام إلى نطاق "فعل التواصل" وهو المصطلح الذي يشير به هابرماس إلى الخطاب المفتوح والحيوي الذي يجعل التقييم العلمي والأخلاقي والجمالي قادرا على إضفاء الديمقراطية والتحول على نظام الحكم. ومع ذلك، ورغم تلك الصعوبات فإننا نلاحظ تزايد اهتمام الأكاديميين بالكشف عن علاقتهم بالمجال العام، ربما أكثر من أية فترة مضت منذ الستينيات من القرن العشرين. ويرجع ذلك بقدر ما إلى الهجوم الذي شنه المحافظون على الحياة الأكاديمية بدعوى أن النقد المعاصر مسئول عما يتعرض له التراث والذوق والقيم والمعتقدات والممارسات المشتركة والمنطق العام من اعتداءات. كما أن الاهتمام المتجدد بالمجال العام يرجع جزئيا إلى حالة الإحباط التي أعقبت أكثر من عقدين من الزمان تم خلالهما تحديد نطاق عملية تسييس الأدب والنقد وقصرها تقريبا على سياسات النظرية كما لو كان من الممكن فصل مثل هذا الفعل عن ميول الناقد السياسية باعتباره مواطنا وفردا يمارس حق الانتخاب وعضوا في المجتمع

يحمل آراء والتزامات سياسية وباعتباره ناشطا سياسيا. وكثير من المناقشات والجدل السياسي الذي دار في الوسط الأكاديمي حول الحداثة وما بعد الحداثة، والثقافة الرفيعة والدنيا، وحول القواعد والتقاليد الأدبية، بل وحتى فيما يتعلق بقضايا العرق والطبقة والنوع الاجتماعي، انتقل أيضا خارج النطاق الأكاديمي دون إشارات محددة متصلة بأحداث وحركات وقضايا أو جماهير سياسية معينة. وهكذا نجد تجدد الاهتمام لدى بعض النقاد الأكاديميين ممن يتبنون منظورا يساريا أو يساريا ليبراليا في تتبع النتائج المحتملة لآرائهم على الديمقراطية كما يراها بعض المواطنين الواعين. إن الهجوم الذي شنه اليمين السياسي أتاح لليسار الأكاديمي فرصة التفكير جديا في مخاطبة الجمهور العام وتعريف المواطنين الذين قد يستفيدون من رؤى جديدة بالهموم النقدية الخاصة بذلك اليسار.

إن أي تفكير جاد في إعادة توجيه النقد الأكاديمي سيستفيد الغاية من التحليل النقدي الدقيق لدور "مجموعة مثقفي نيويورك" والتي تعتبر أقوى مجموعة من المثقفين في أمريكا في القرن العشرين. فعن طريق إصدار مجلات مؤثرة مثل *Partisan Review, Politics, Commentary, Dissent,* *New York Review of Books* قامت تلك الدائرة بالتوجه إلى جمهور واسع من القراء غير الأكاديميين بعرض نطاق من الشئون الثقافية والسياسية، وبالتالي ساهمت بقدر كبير في تشكيل ذوق وتوجهات وآراء الأمريكيين المتعلمين وذلك في الفترة ما بين الأربعينيات والسبعينيات من القرن العشرين. وكان من أهم أعضاء تلك الدائرة كل من: هانا أرندت، ف. و. دوبي، كليمنت جرينبرج، إليزابيث هاردويك، سيدني هوك، إيرفنج هاو، ألفريد كازين، دوايت ماكدونالد، ماري مكارثي، وليام فيليبس، نورمان بودهوريتز، فيليب راف، هارولد روزنبرج، مير شابيرو، ديانا تريلينج وليونيل تريلينج.

إن ليونيل تريلينج هو الذي يتعين اعتباره أكثر أفراد تلك المجموعة تمثيلا لها، وأكثرهم قوة وأكثرهم قدرة على تقديم نموذج، وذلك من وجهة نظر النقاد الحريصين على تجديد الخطاب العام في يومنا هذا. إلا أنه في عالم نقاد الأدب ونقاد الثقافة لم يتم بعد ضمان مكان لتريلينج، وهو مثال ناقد الأدب والثقافة. وليس في ذلك القول أي إنكار لشهرته كأحد أبرز "رجال الأدب" في البلاد خلال القرن العشرين، بل إنه يعتبر جنبا إلى جنب كل من إدموند ويلسون وت. س. إليوت ضمن مجموعة صغيرة من المفكرين الثقافيين الأقوياء في المجال العام ممن ناضلوا بنجاح في سبيل تقنين بعض الأعمال الرومانسية والحداثية، مما ساهم بالتالي في تشكيل الذوق الأدبي في مرحلة ما بعد الحرب. إلا أن تريلينج لم يكن ناقدا أدبيا بالمعنى الشائع للكلمة، فلم يكن اهتمامه منصبا أساسا على فن التفسير والتعقيدات الشكلية في الأعمال الأدبية مثلما كان الحال بالنسبة على سبيل المثال لكل من بلاكمور ورانسوم. كما أنه لم يكن أيضا مثل ويلسون وليفايز في اهتمامهما الأساسي بتوليد آراء دقيقة مبهرة ولكن خاصة بالجانبين الأخلاقي والاجتماعي، واللذين اعتمدت مصادرهما على تناول أعمال فردية. كان تريلينج فريدا لأن اهتمامه الرئيسي انصب دائما على إلقاء الضوء على مشكلة ما ثقافية وأخلاقية وسياسية معاصرة. إن علاقته بالأعمال الفردية كان نتاجا واعيا لإحساسه بمحيطه التاريخي ودوره كمواطن في إطار ديمقراطية صناعية معيبة بما فيها من صعوبات ثقافية وروحية خطيرة. إن المشروع النقدي بالنسبة لتريلينج يمكن تفسيره جزئيا فقط باعتباره تفاعلا بين القارئ والنص، ففي واقع الأمر لا يمثل ذلك سوى ثنائية واحدة، رغم كونها محورية، ولكنها توجد جنبا إلى جنب عناصر أخرى عديدة تشملها عملية التثاقف (*acculturation*) والتغير فيما يتعلق بكل من الناقد والنص وطيف من القوى الاجتماعية. وفي تصوير لمنهجه السياقي في تناول الأدب يكتب قائلا: "إن

اهتماماتي الشخصية دفعتني إلى رؤية المواقف الأدبية كمواقف ثقافية، ورؤية المواقف الثقافية كحروب كبيرة مفصلة حول القضايا الأخلاقية، وأن القضايا الأخلاقية لها علاقة ما بالصور المنتقاة للوجود الشخصية، وأن صور الوجود الشخصي لها علاقة ما بالأسلوب الأدبي".(١) إن مقالاته المكتوبة ببراعة ودقة تنتقل بيسر من أحد مستويات التحليل إلى الآخر، وتكاد تعوضنا دائما عما في العمل الذي تتداخل مجالاته البحثية من تشعب، وهو التعويض الذي نجده في مظاهر التناقض والتآلف المبهرة على مستوى الكتابة.

وقد كان تريلينج ناقدا براجماتيا يركز على المواقف، مما جعل من الصعب التعميم بشأن ما توصل إليه من نتائج، فالاحتياجات الثقافية كما رآها تريلينج كانت تخضع للتحول بمرور الوقت، وكان هو يقوم بتعديل نقاط اهتمامه النقدي تبعا لهذا التحول. ويمكن اعتبار كثير من أحكامه التي تبدو غير ثابتة على أنها استجابات معدلة تبعا لتغير الأوضاع المحيطة. ولعل التاريخ لم يبرئ تريلينج في كل أحكامه تلك، وسنورد لاحقا بعض أضعف تلك الأحكام، إلا أن أكثر ما يميزها عند النظر إليها من اللحظة الراهنة هو براعة ما بها من مرونة الاستجابة عند تأملها في سياقها. فإذا سمحنا لأنفسنا بأن ندرك مدى تأثير التاريخ على نقده لأدركنا دقة التعبير من خلال الإيحاءات والتفسير العميق والدقة الجدلية التي جعلته أبرز نقاد السياق في عصره. إن أعماله الكاملة تعد مثالا لملحوظة بريخت بأن بقاء الإبداع الثقافي حيا مرهون بدرجة انغماس العمل الإبداعي الثقافي في زمانه لا بدرجة تجاوزه ذلك الزمان. وينتمي تريلينج إلى سلسلة النقاد- المواطنين والتي تمتد حلقاتها من أفلاطون وأرسطو إلى هازليت وآرنولد، وهم نقاد منحوا اهتماما

---

(1) Beyond Culture, p.12 .

كبيرا لعلاقة الأدب بحسن الأوضاع السياسية، كما أنهم قاموا بتصوير تلك العلاقة وكذلك طبيعة ومصالح نظام الحكم بدقة غير عادية وبصيرة نفاذة.

وقد اعتبر تريلينج نفسه جزءا من الثقافة الليبرالية التي قضى حياته محاولا تقويتها، وهي نقطة جديرة بالاهتمام لأنه من بين أبناء تلك الثقافة نجد أن وضع تريلينج باعتباره حليفا مواليا لها كان موقفا خضع للاشتباه المتزايد فيه خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، مع تزايد انتقاداته للثقافة المضادة. وفي واقع الأمر فإن تراث تريلينج وتاريخه تعرض منذ السبعينيات للتجاهل والهجران من قبل العديد من التقدميين، بينما اعتبره بعض المحافظين الجدد مثل هيلتون كريمر ونورمان بودهوريتز واحدا منهم. إلا أن أعمال تريلينج لن تظل مبهرة إذا ما تم على سبيل المفارقة ربطها بالقيم التقليدية، لا لأن القيم التقليدية تفتقد إلى الإبهار بل لأن مثل تلك العلاقة تقلل من دور تريلينج كناقد اجتماعي، كما تقلل من التعقيد والتحدي الفعلي القائم في تجديد الثقافة الراديكالية- الليبرالية والتي كانت في جوهر اهتمامات وعمل تريلينج النقدي. وبصورة عامة يمكن فهم أعمال تريلينج النقدية الكاملة باعتبارها تحديا إنسانيا نقديا لثقافة وسياسة النزعة الليبرالية والتي كان يشير إليها أحيانا وبدقة بمصطلح "الثقافة الراديكالية- الليبرالية" لفترة الثلاثينيات وما بعد الحرب. وكان تعريفه لليبرالية على أنها "ميل كبير لا مجموعة موجزة من التعاليم"[٢] تتمسك بها "الطبقة المتعلمة" بما لها من تراث تنويري لعقلية مبالغة في التعقل وعادات فكرية عادية وتوجهات عملية والتي تكشف عن نفسها في "تشكك تلقائي ولكن خفيف تجاه دافع المصلحة والفائدة، وإيمان بالتقدم والعلم والتشريع الاجتماعي والتخطيط والتعاون الدولي، وربما فيما يتعلق بروسيا تحديدا".[٣] ولم يكن تريلينج يقصد بهذا التعريف الواسع وجهة النظر السياسية لشريحة من "الحزب الديمقراطي"، بل كان يعني كل وجهات

(2) The Liberal Imagination. p.ii .

(3) The Liberal Imagination. p.93 .

النظر التي كانت تصنف حينذاك تحت مسمى "التقدمي" وما زال كـذلك الآن بدرجة أو بـأخرى، متـضمنا الليبـراليين والـديمقراطيين الاجتمـاعيين والاشتراكيين والشيوعيين. ورغم أنه خلال حياته كلها كان هدفه المباشر هو الستالينية، إلا أن ملاحظاته كانت وما زالت ذات علاقة بمساحات أرحب من الحياة الاجتماعية والأيدولوجية في أي نظام للديمقراطية الرأسمالية.

وقد وصف تريلينج ذلك المجال الاجتماعي الواسع وعلاقة الأدب بـه في كلمة التصدير التي تضمنها كتابه قائلا:

إن التبسيط هو من ميول الليبرالية، وهو ميل طبيعي إذا أخـذنا فـي الاعتبار الجهد الذي تبذله الليبرالية لتنظيم عناصر الحياة بطريقة عقلانيـة. وعندما نقترب من الليبرالية بروح نقدية سنجد أننا عاجزون عن بلوغ الكمال النقدي إن لم نأخذ في الاعتبار قيمة وضرورة دافعها التنظيمي. إلا أننا يجب أن نفهم في نفس الوقت أن التنظيم يعني التوكيـل والوكـالات والمكاتـب والفنيين، وأن الأفكار التي يمكن أن تستمر رغم التوكيل والتي يمكن أن يتم نقلها إلى الوكالات والمكاتب والفنيين تميل إلى أن تكون أفكارا من نوع معين وعلى درجة معينة من البساطة: فهي تتنازل حينها عن شيء من اتـساعها وتبدلها وتعقيدها في سـبيل البقـاء والاسـتمرار. إن الإحـساس الحيـوي بالمصادفة والاحتمال، وبكل استثناءات القاعدة التي قد تمثل في حـد ذاتهـا بداية لنهاية القاعدة، هو إحساس لا يتماشى جيدا مع دافع التنظيم.[٤]

إن وظيفة النقد في مجتمع كهذا يجب أن "ترجع بالليبرالية إلى مخيلتها الجوهرية الأولى بما فيها من تنوع واحتمالية، والتي تتضمن الوعي بالتعقيد والصعوبة".[٥] وهو ما يتم من خلال اعتماد النقد على الأدب والذي ينطبـق

(4) The Liberal Imagination, p.iv .
(5) The Liberal Imagination, p.vi .

عليه هذا الأمر "لا لمجرد أن كثيرا من الأدب الحديث قد وجه نفسه علانية صوب السياسة، بل والأهم من ذلك لأن الأدب هو النشاط الإنساني الذي يستوعب تماما وبدقة متناهية التنوع والاحتمالية والتعقيد والصعوبة"(٦).

وقد لعبت تجارب تريلينج السياسية دورا حاسما في تأسيس إطار ووجهة عمله النقدي. فبعد حصوله على درجة الليسانس من جامعة كولومبيا بفترة قصيرة بدأ في المشاركة بالكتابة في مجلة ***Menorah Journal***، وهي مجلة علمانية إنسانية متخصصة في دعم ونشر الثقافة اليهودية، وقد تأسست عام ١٩١٥ على يد هنري هورويتز من "جماعة منورة" ***Menorah Society***، وكان يدير تحريرها إليوت كوهين منذ عام ١٩٢٦ وهي الفترة التي بدأت تتحرك فيها المجلة في اتجاه التوسع حتى بلغت العالمية في الثلاثينيات. وقد تعلم تريلينج وغيره من أعضاء "جماعة منورة" من كوهين، تلك الشخصية المتحدثة والذكية والجذابة "أن يعيشوا حياتهم الثقافية تحت لواء فكرة معقدة وحيوية للثقافة والمجتمع... وكنت أراه كأعظم معلم عرفته في حياته".(٧) وقد نشر تريلينج أولى كتاباته وهي قصة قصيرة "***Impediments***" في تلك المجلة في عام ١٩٢٥ ثم كتب عروضا للكتب ومقالات وقصصا في نفس المجلة. ولا يكشف أي من كتاباته عن تأثره المباشر بالفكر الديني والثقافي اليهودي التقليدي، وهي نقطة ركز عليها تريلينج لاحقا عند تناوله لمسار حياته قائلا:

لا يمكنني أن أكتشف أي شيء في حياتي الفكرية المهنية مما يمكن أن أرجعه إلى ميلادي ونشأتي اليهودية. وأنا لا أرى نفسي "كاتبا يهوديا"، ولا أقصد أن أخدم بكتاباتي أيا من الأغراض اليهودية. وسأرفض أن يكتشف أي ناقد لأعمالي فيها أي عيوب أو مزايا يعتبرها يهودية.(٨)

---

(6) The Liberal Imagination, p.vii .

(٧) كلمة رثاء ألقيت في حفل تأبين إليوت كوهين، كنيسة ريفرسايد تشابيل، مدينة نيويورك، ٣١ مايو ١٩٥٩.

(8) Contemporary Jewish Record, 7. February 1944, p.15 .

ومع ذلك فإن حب الثقافة الإنجليزية لدى تريلينج والذي استقاه من والدته المولودة في لندن، أضيف إليه قدر كبير من الجدية والاحترام الأخلاقي للكلمة الصادرة إلى المجتمع اليهودي نابعة من التراث التلمودي. إن تلك الخلفية ساهمت في إعداد تريلينج وكتيبة من شباب الكتاب اليهود للرحلة المجهدة الرائدة نحو الحصول على الاحترام ثم السلطة داخل الثقافة الأمريكية السائدة، على الرغم من مدى كبتهم لجوانب من تراثهم العرقي في إطار عمليات الاندماج في المجتمع.

ومثله كغيره من أعضاء دائرة "المنوره"، انجذب تريلينج إلى الراديكالية السياسية للحزب الشيوعي في بداية الثلاثينيات. ورغم عدم انضمامه أبدا إلى الحزب، إلا أنه كان يتعاون خلال فترة قصيرة نسبية مع "اللجنة الوطنية لحماية السجناء السياسيين" وهي لجنة تابعة "للهيئة الدولية للدفاع عن العمل" في الحزب الشيوعي. كما أنه قام خلال حملة الانتخابات الرئاسية عام ١٩٣٢ بالتوقيع على بيان جنبا إلى جنب اثنين وخمسين من المثقفين تعبيرا عن دعمهم للحزب. وفي مايو ١٩٣٣ استقال تريلينج وغيره من مثقفي "جماعة منورة" من "اللجنة الوطنية لحماية السجناء السياسيين"، وبعد أقل من عام أضاف توقيعه إلى خطاب مفتوح معارض لقيام الحزب الشيوعي بإفساد تجمع اشتراكي في حديقة ميدان "ماديسون" (وقد أعرب الخطاب عن رفضه أيضا للإصلاح والرأسمالية والفاشية، وأكد على مساندة الموقعين لحركة الطبقة العاملة). ومع أن تعاون تريلينج مع الحزب الشيوعي ومنظماته التابعة كان قصيرا نسبيا فإنه واصل الكتابة في الصحافة الليبرالية واليسارية بما في ذلك: *Nation, The New Republic, Partisan Review*، ومجلة ف. ف. كالفرتون الشهرية *Modern Monthly*. ومنذ بداية الثلاثينيات إلى بداية الأربعينيات ركزت نزعته اليسارية المناهضة للستالينية على حالة

الإفلاس الفكري للحزب، ونجد أن كتاباته الجدلية الحيوية والتي كثيرا ما يتم تجاهلها هي من أفضل كتاباته، وكانت تلقى تلك الكتابات ما تلقاه من تجاهل جزئيا بسبب أسلوبه ذاته، حيث إنه قام بحذف بعض المقاطع اللاذعة عندما أعاد نشر بعض تلك المقالات لاحقا، ويمكن في هذا السياق على سبيل المثال مقارنة مقالته[٩] ***Parrington, Mr. Smith and Reality*** بالصورة التي ظهرت عليها بنبرة أهدأ في كتابه.[١٠] إن مهارة تريلينج في الكتابة الجدلية بلغت ذروتها الهدامة الذكية في عرض قام به عام ١٩٣٧ لرواية روبرت بريفولت الماركسية ***Europa in Limbo***. فبعد تناوله للسرد التاريخي الذي قام به المؤلف عن قهر الطبقة البورجوازية للجماهير عن طريق الحرمان الجنسي، وهو ما أطلق عليه تريلينج "نظرية الاستباحة والاغتصاب في فترة الثوران الاجتماعي" انتقل بعدها إلى تناول بريفولت على المستوى الفكري الذي كان يعتبر شخصية "جوهرية تقريبا". وقد لاحظ تريلينج هنا "إن أكبر أعدائه هي الأفكار البائدة، فكل فكرة منقرضة من أفكار القرن التاسع عشر ثابتة في نظره، حيث ينفي بشدة آخر أوهامنا التي نتمسك بها حول البقاء للأصلح، وعدم تغير الطبيعة الإنسانية، والديمقراطية الليبرالية، والفلسفات المثالية عن رد الفعل، والاشتراكية الفابية، وجماليات الكتابة لدى راسكين. إن الإثارة المبالغ فيها رغم أنها مثيرة للملل إلا أنها ليست خطرة".[١١]

وقد عارض تريلينج الاختيارات السياسية في مقالته ***Hemingway and His Critics*** الصادرة عام ١٩٣٩ مبررا ضعف كتاب همنجواي ***To Have and Have Not*** وكتاب ***Fifth Column*** بأن المجتمع النقدي شجع همنجواي "الإنسان" على الحلول محل همنجواي "الفنان"، قائلا:

(9) Partisan Review. 7.1. January-February 1940. pp.24-40 .

(10) The Liberal Imagination."Reality in America".

(11) Speaking of Literature and Society. pp.101-102 .

"لقد مرت على همنجواي كل المشاعر الاجتماعية السامية للعقد الذي يمر علينا حاليا، وكل العواطف النبيلة، وكل التفاؤل اليائس، وكل العقلانية البالغة، وكل الاحتقار للسخرية والمفارقة وعدم المباشرة، أي كل التوجهات التي سادت في فكرنا عن الأدب في التيار الجارف لحركة الراديكالية الليبرالية. وقد طولب بالجدية والتعاطف، والوعي الاجتماعي كما كان يطلق عليه، أي شيء "إيجابي" و"بناء" وحرفي... ويتمنى المرء أن يقول لمؤلف مثل همنجواي "ليس عليك أي واجب ولا أية مسئولية. إن الأدب بمعناه السياسي لا يحمل أية أهمية".[١٢]

وقد استمر تريلينج في مناقشة مزايا همنجواي ككاتب مقدما ربما ما يمثل أفضل عرض لأسلوب همنجواي، مع تنحيته جانبا اتهامه بقلة العقل من خلال إيضاح الفرق المهم بين مقاومة العقل ومقاومة العقلانية: "تجد في تراث الرومانسية الطويل أن الأمر موضع المساءلة ليس أبدا هو العقل بل ذلك الغشاء الممل من المشاعر الملائمة السلبية والآلية، من زيف المشاعر التي يعتبرها الناس سمة عقلانية وقيما عقلانية".[١٣] وفي مقالة جريئة وتعبيرا عن تقديره لإليوت (***Elements That Are Wanted***) عبر تريلينج عن احتقاره للنخبوية في كتاب ***The Idea of a Christian Society***، مع تأكيده على أن إليوت كان يلقي أسئلة ملحة يتجاهلها اليسار، مثل تساؤله عما تتضمنه الحياة الطيبة، وما يجب أن تكون عليه أخلاقيات السياسة، وما يمكن أن تقدمه "العناصر الروحية والمعقدة في الحياة" للسياسة. إن ما يبدو أن إليوت وغيره من كتاب الحداثة كانوا يقترحونه على الثقافة الليبرالية لكل من الرأسمالية البورجوازية والمعارضة اليسارية لها هو "حس التعقيد والاحتمال، والتكثيف والتنوع والكشف والقيمة. هذه هي الأشياء التي نجد تعبيراتها

(12) Speaking of Literature and Society, pp.125-126 .

(13) Speaking of Literature and Society, p.129 .

المجردة نوعا ما في الفنون، كما أن عجزنا عن إدخالها في الشئون الاجتماعية يحمل دلالات كبيرة".(١٤)

إن استعداد تريلينج للانضمام إلى معسكر المعارضة وإعجابه ببعض ما وجده هناك كانت بالتأكيد فعل انشقاق على المنشقين، إلا أنه كان يشعر أن الليبرالية ستصل إلى نهايتها المحتومة إذا اعتمدت على دعاتها فقط. وكان تريلينج مغرما بالاستشهاد بمقالة جون ستيوارت ميل الشهيرة عن كوليردج، والتي حث فيها رفاقه الليبراليين على الترحيب بالملاحظات النقدية لكوليردج ذي "العقل المحافظ القوي". إن الأمر الذي جعل هذا الاهتمام جوهريا تماما بالنسبة لليبراليين المعاصرين هو معارضة كل كبار الكتاب تقريبا لهم في العصر الحديث. وقد لاحظ تريلينج أن "أيديولوجيتنا الليبرالية أنتجت كما كبيرا من أدب الاحتجاج الاجتماعي والسياسي" مع أنها "لم تنتج على مدى عقود عدة أي كاتب يوجه مخيلتنا الأدبية الحقيقية". وقد أضاف تريلينج إلى قائمة "الشخصيات العملاقة في زماننا" كلا من بروست وجويس ولورنس وإليوت وييتس ومان وكافكا وريلكه وجيد، وهي شخصيات ظل موقفها تجاه "أيديولوجيتنا الليبرالية هو اللامبالاة في أحسن الأحوال". إن انعدام العلاقة بين الليبرالية وبين "أفضل العقول الأدبية في زماننا" كان يعني "عدم وجود علاقة بين طبقتنا المتعلمة وأعماق الخيال".(١٥) ومثل كل أعضاء دائرة "مثقفي نيويورك" الذين شاركوا بالكتابة في مجلة ***Partisan Review*** نجد أن تريلينج كان ينادي بتحالف مع الأدب الحديث لأن الليبرالية بدت عاجزة عن ضمان استمرارية ثقافة مستقلة وخيالية بالقدر الكافي لإنتاج نقد حاد تجاه الذات. وقد أدى ذلك بتريلينج وغيره إلى التقليل من أهمية الأيديولوجيا

---

(١٤) تم تغيير عنوان المقالة إلى: T.S. Eliot's Politics, Speaking of Literature and Society. p.166.

(15) The Liberal Imagination, p.94 .

الرجعية في الأعمال الحداثية، بما يتناسب بالدرجة التي بالغ فيها نقاد "الجبهة الجماهيرية" في أهميتها. بل قام تريلينج وغيره بالتركيز على موقف الحداثيين المناوئ. وادعى تريلينج أن "أي مؤرخ لأدب العصر الحديث سيعتبر النية المناوئة بل النية الهدامة بالفعل والتي تميز الكتابات الحديثة أمرا مفروغا منه... إن الوظيفة الأساسية للفن والفكر هي تحرير الفرد من طغيان ثقافته بالمعنى البيئي والسماح له بتجاوزها في موقف من استقلالية الرؤية والحكم".(١٦)

إن ذلك المقطع هو واحد من عدة مقاطع وردت كلمة التصدير في كتابه، وأحيانا يستشهد به نقاد تريلينج كدليل على أنه مثله مثل آرنولد قد اختار آخر الأمر مفهوما للثقافة قائما على التجاوز. كما يتهم تريلينج بأن مفهومه للثقافة مقصور على الثقافة الرفيعة التي تتمثل إنجازاتها في الجانب الروحي والتي يتحقق كمالها بقدر ما تبتعد عن المجتمع، والتي يتمثل المنتفعون بها في نخبة مختارة قادرة على التأمل الجمالي الصرف. حقا إن تريلينج كان بالطبع يحمل القليل من الاحترام تجاه الثقافة الجماهيرية (على الأقل على مستوى كتاباته، حيث شهدت ديانا تريلينج على أنه كان كثير التردد على دور السينما ومحبا للأفلام)، كما كان مثل كثير من أبناء جيله يحمل آراء نخبوية دون معرفة أو تمييز كاف، متهما الثقافة الجماهيرية بانعدام القيمة. ومن هنا لم يكن لديه ما يقوله بشأن الإنجازات في السينما والتليفزيون والمسرح أو الأشكال الشعبية للأدب، فلم يكن ببساطة مستعدا لتحدي نقاد "الجبهة الجماهيرية" ومن تبعهم بالإعراب عن آرائه في تلك المجالات. إن شخصيات مثل هتشكوك وكوفانتش وبليتزستاين لم تنل أي رد فعل من تريلينج، وكان تريلينج يحافظ على مسافة لا يمكن تجاهلها ولكنها لم تكن كافية في

(16) Beyond Culture, pp.iv-v .

النهاية، حيث هاجم آرنولد لما قام به من استثناء تشوسر من كتاب الدرجة الأولى، وقال: "إذا لم يكن تشوسر جادا، فإن موتزارت ليس جادا وموليير ليس جادا، وتصبح الجدية مجرد نظارة على الأنف وطبعة بالأحبار لكتاب عن معبد بارثينون".[١٧] وقد دافع تريلينج عن كل من هاولز وأورويل تحديدا بسبب استجابتهما إلى تفاصيل الحياة الواقعية ومميزات كل من هو مضطر للتعايش معها، أي بسبب انعدام الجدية المهيبة والعظمة والعبقرية.

ومع ذلك فإن اتهام تريلينج بالتمسك بمفهوم قائم على تجاوز الواقع في الثقافة هو اتهام باطل كما يتضح من قراءة كلمة التصدير الواردة في كتابه، إن "تجاوز الثقافة" بالنسبة لم يعن أبدا بالنسبة له تجاوز "تقنيات الشعب وسلوكياته وعاداته ومعتقداته الدينية ونظامه وقواعد التقييم لديه سواء الصريح منها أو الضمني".[١٨] فالثقافة بهذا المعنى، وهو المعنى المتآلف عليه في يومنا هذا، لا يمكن تنحيته جانبا، فلا يمكن لأي فرد أن يتهرب من ثقافته، وهي نقطة يعبر عنها تريلينج بوضوح لا لبس فيه، قائلا:

"لا يمكن تصور أي شخص واقفا في مساحة متجاوزا ثقافته، فثقافته هي التي أوجدته من كل جانب باستثناء الجانب الجسدي، فهي التي منحته الخصائص والعادات الفكرية، ونطاق مشاعره، ومصطلحاته ونبرات حديثه. فتحويل المسار لا يؤدي إلى انفصال تام أبدا، بل إن حتى أشكال الجنون... إنما هي خاضعة للثقافة التي تظهر فيها. ولا يمكن لأي سمو شخصي أن ينقل الشخص متجاوزا تلك المؤثرات... بل وحتى عندما يرفض شخص ما ثقافته (كما يقال) ويتمرد عليها، فهو إنما يقوم بذلك بطريقة محددة ثقافيا".[١٩]

---

(17) Matthew Arnold, p.375.
(18) Beyond Culture, p.iii.
(19) Beyond Culture, pp.iii-iv.

وحين نفكر في الثقافة باعتبارها طاردة لا جامعة أي أنها "تلك التركيبة المعقدة من الأنشطة التي تتضمن ممارسة الفنون وبعض المجالات الفكرية المعينة"،[٢٠] حينها فقط نرى ما كان تريلينج يرغب في الاعتراف به متحدثا عن الموقف المناوئ الذي يتخذه الأدب الحديث. إن القدرة على تجاوز الثقافة لم يكن أكثر من الإمكانيات المتواصلة ورغم كل المعوقات للفاعلية الإنسانية والتي تكشف عن نفسها في التمرد الذكي على الممارسات الفنية والفكرية القائمة. وقد كان ذلك من الثوابت في منظور تريلينج الثقافي المادي، وقد يعترض النقاد على مسألة تبني أشكال معينة من التمرد والتي كانت تحلو لتريلينج، إلا أنه يبدو من غير المنطقي لدعاة التغير الاجتماعي أن يلقوا عليه وصمة المثالية بناء على إيمانه بإمكانية أن يكون الأدب موقعا للرفض والتجديد. ولم يضف تريلينج أي امتياز خاص على الأدب، ولا شك في ذلك، ولكن إذا حاول المرء تجنب إضفاء الامتياز على الأدب فسيعني ذلك تحديد النزعات المناوئة في المجالات غير الأدبية للتجربة الإنسانية بدلا من إنكار وجودها في الأدب عن طريق النظر إلى الأدب أو التجربة الشخصية عموما على أنها سجينة القواعد والقوى والسلطة السائدة.

إن كتاب تريلينج الأول، وهو واحد من دراستين اثنتين فقط مطولتين قام بهما، هو سيرة حياة فكرية لشخصية ماثيو آرنولد،[٢١] وما زال هو أفضل الأعمال عن آرنولد. ويتضح في هذا الكتاب جليا مدى ارتباط تريلينج المباشر بفئات من اليسار، وهي حقيقة تناقض الفرضية الشائعة بأن تريلينج أخذ نزعته العامية المستهجنة نقلا عن فكرة آرنولد بشأن "بشارة الثقافة". إلا أن الأمر الأقرب إلى الحقيقة هو أن تريلينج كان يحترم في آرنولد رفضه

(20) Beyond Culture, p.iii.
(21) Matthew Arnold, 1939.

للتعالي بنفسه، وتدخلاته السياسية العنيفة، ورغبته في نشر المعاني السامية وبالتالي إكساب الجماهير قيم النبل. وبالنسبة لتريلينج إذا كان تعريف الأدب لدى آرنولد نظريا هو "نقد الحياة" بمعنى "تنوير وصقل" ملكة العقل، فإن وظيفة الأدب كانت بالتالي سياسية لأنها كانت تقوم بإعداد العقل عن طريق التذكير بـ"مفهوم ما لما يمثل الوضع الصحيح للذات" بحيث "يمكن للإنسان أن يقوم بصياغة الأوضاع الخاصة بوجوده وكيانه الخاص".[٢٢] وقد سار تريلينج على نهج آرنولد معتبرا أن الأدب قادر على تمكين أقصى درجات الخيال في اتجاه ما تعمل الإرادة السياسية جاهدة على تحقيقه، وقد كان تريلينج يشير إلى تلك الرؤية في الوقت الذي كانت فيه "الشخصيات البارزة" عاجزة عن تقديم مثل تلك الرؤية أو بدت بعيدة في مجالها المجرد وبالتالي عاجزة عن محو مظاهر الإجحاف الاجتماعي. كما استنكر على سبيل المثال رد فعل آرنولد المبالغ فيه حيال حالة الهياج الجماهيري فيما يتعلق بالانتخابات، ومن الشواهد على اندماجه السياسي ما نجده في سيرة حياة آرنولد من ملاحظات تربط بينه وبين صور النضال القائمة ضد معاداة السامية وضد الفاشية.

ومع أن إعجاب تريلينج تضاءل تجاه إ. م. فورستر في العقود التالية، فإنه كان خلال الأربعينيات يؤكد بقوة على المكانة الرفيعة لذلك الكاتب، وذلك في سياق سياسي وأيديولوجي محدد. ففي كتابه عن إ. م. فورستر الصادر عام ١٩٤٣[٢٣] أسس تريلينج إعجابه بفورستر على ما يحمله ذلك الكاتب من تركيبة نادرة من التفهم الاجتماعي وخاصة فيما يتعلق بالمال والطبقة، ومعرفته الدقيقة بمدى تأثير تلك العوامل في تشكيل الحياة الأخلاقية لشخصياته الروائية. وطبقا لتريلينج فإن ارتباط فورستر القوي بالتراث أتاح

(22) Beyond Culture, p.138.
(23) E.M. Forster, 1943 .

له اجتناب الإيمان بالفناء في المستقبل في صالح "الإيمان" بالحاضر. وقد كان متعلقا بأمور الحياة الدنيا لأنه كان يقبل "الإنسان في الدنيا دون عاطفية السخرية".[٢٤] وكان فورستر قادرا على التعامل مع التغيرات الخطيرة التي سارعت بها الرأسمالية الصناعية – من التوسع الحضري والإمبريالية الاقتصادية والثقافية، والتشكك فيما يتعلق بالتاريخ والتراث– دون نزعة التقوى الكئيبة التي كانت في رأي تريلينج تقلل من جهود الكثير من الأمريكيين في النقد الاجتماعي. بل وعلى العكس مما هو متوقع من ناقد كتريلينج معروف بجديته اللامتناهية، نجد أنه كان يشيد بفورستر بسبب افتقاده إلى الجدية، ونظرا لما كان يتمتع به من أسلوب فكاهي ودعابة و"إرادة مسترخية". إن سلاسة فورستر أتاحت له أن يظل قانعا بما لدى الإنسان من إمكانيات وقصور، وأن يواجه التناقضات البالغة في حبكاته الميلودرامية بقدر من التردد والغموض، وقد أطلق تريلينج على هذا الغموض عبارة "الواقعية الأخلاقية"، وقال موضحا: "إن كل الروائيين يتناولون الأخلاق، إلا أنه ليس كل روائي أو كل روائي جيد مهتما بالواقعية الأخلاقية، والتي لا تعني الوعي بالأخلاقيات ذاتها بل بالتناقضات والأخطار المترتبة على الحياة الأخلاقية".[٢٥] إن السلاسة التي يتمتع بها أسلوب فورستر مكنته من اختراق كل الأفكار المجردة مع التشكيك في جانبي أي قضية يتناولها وعلى ذلك الجانب من جوانب شخصياته الذي يعاني من القيود المفروضة عليه بفعل التوقعات الاجتماعية. وقد كان يشبه مونتان في قدرته على النقاط أعقد لحظات التردد في حياة الإنسان، وهو توجه كان مفيدا تحديدا بالنسبة لليبرالية الطبقة الوسطى والتي كان فورستر يتقرب منها "من اليسار"،[٢٦] لأن ذلك

---

(24) E.M. Forster. p.23.
(25) E.M. Forster. pp.11-12.
(26) E.M. Forster. p.31.

التوجه كان يعرض الليبرالية للحظات من الدهشة والذهول الذي كانت تواجهه بشكل متكرر لغياب القدرة على الخيال مؤدية بالتالي إلى "خيبة الأمل والإجهاد". فبدلا من المنطق المبسط للخير مقابل الشر قام فورستر بتقديم احتمالية ثالثة ممثلة في فهم لـ"الخير والشر" معا.(٢٧) إن هذا التقبل للمصادفة والتداخل بينهما يمكن أن تدخل تحت مسمى الفهم الجدلي لولا ما تعرض له المصطلح من سوء تطبيق على مستوى الماركسية النظرية باعتباره "اللعبة الفكرية للمبادئ المتناحرة"،(٢٨) والذي كان فورستر يرفضه بشدة.

إن الستة عشر مقالا التي يشتمل عليها كتاب ***The Liberal Imagination*** كانت منصبة تماما على المشروع الذي نجد تريلينج يرجعه في مقال "***The Function of the Little Magazine***" إلى المجلة التي كان يرتبط بها ارتباطا وثيقا وهي مجلة ***Partisan Review***: وقد كان الهدف "هو تنظيم اتحاد جديد بين أفكارنا السياسية وخيالنا، وهي المسألة الأكثر ضرورة في مجالنا الثقافي".(٢٩) وقد افتتح تريلينج كتابه بمقالته الأكثر تأثيرا عن الواقع في أمريكا "***Reality in America***" وكان هجومه غير المبرر أحيانا على المعايير النقدية التقدمية جنبا إلى جنب مقالتين بقلم فيليب راف(٣٠) نذيرا بموت الصيغة الراديكالية- الليبرالية للماضي الأمريكي القابل للاستخدام في الحاضر. وقال تريلينج "إن بارينجتون عبر عن الإيمان الأمريكي المزمن بوجود تعارض ما بين الواقع والعقل، وأنه يتعين على المرء أن يضع نفسه في صف الواقع".(٣١) وكان بارينجتون يستهجن الكتاب الذين رفضوا

(27) E.M. Forster. p.14.

(28) E.M. Forster. p.15.

(29) The Liberal Imagination. p.95.

(30) "Paleface and Redskin", 1939; and "The Cult of Experience in American Writing", 1940 .

(31) The Liberal Imagination. p.10.

الانضمام إلى ذلك الصف نظرا لما اعتبره اهتمامهم حرصهم النخبوي بالتجربة الشخصية والشكل الأدبي، وتضم تلك المجموعة كلا من هوثورن وبو وميلفل وجيمس، أما الكتاب الذين أشاد بهم فهم أولئك الذين تناولوا مباشرة الشئون الاقتصادية والسياسية والاجتماعية مع تبني مفاهيم معينة ومفيدة عن الديمقراطية. وقد أكد كل من تريلينج (وراف)، مع تطبيقهما لصيغة مما طرحه إليوت بشأن الوعي المستقل على الساحة الأمريكية، أن النقاد التقدميين لم يفعلوا شيئا سوى ضمان استمرارية التجزيء الأمريكي للتجربة عن طريق الإصرار على تعريف الواقع باعتباره ثابتا وماديا، فكانوا يقابلون "العقل" – أي التأمل والخيال والإبداع والتفكير الفاعل- بعداء ثابت كما لو كانت تلك الممارسات العقلية معادية للديمقراطية. ومن الكتاب الذين لاقوا إعجاب التقدميين الكاتب دريزر، وهو الذي هاجمه تريلينج وحط من قدره في مقاله المذكور وكذلك في مقال آخر *Manners, Morals, and the Novel* بسبب عجزه عن تقديم ولو صورة واحدة لقصة حياة مشوقة تشمل فيها "الخصائص العقلية" الشخصية بأكملها في أفكارها، وبسبب جهله التام بلغة الحديث الدارج. وكان تريلينج يرى أن الأفكار عند دريزر ومن على شاكلته من الكتاب هي مجرد "ذرات من الصنعة الفكرية" في حين أن الأفكار تنبع في الواقع عن الاستجابات العاطفية تجاه المواقف الاجتماعية وتكون بالتالي "أشياء حية متصلة بالضرورة بإراداتنا ورغباتنا".[٣٢]

إن تريلينج لم يسع إلى مجرد ربط الأفكار بالعواطف والأفعال، بل كان يسعى أيضا إلى القيام بدور الوساطة فيما يتعلق بمسألة رئيسية هي العلاقة ما بين التجربة الذاتية والعالم الموضوعي، أي بين الكينونة والوعي طبقا لماركس. كما أكد تريلينج على أن كلا من الستالينيين والتقدميين كانوا

(32) "The Meaning of a Literary Idea". The Liberal Imagination, p.284.

مخطئين في منحهم الأولوية المطلقة للعوامل المادية وفي رفضهم للاعتراف بالعلاقة التبادلية في الفعل الإنساني ودوره في صناعة التاريخ. إن فشل التقدميين في طرح فهم جدلي لمسألة كانت تحتل موقع الصدارة في فهم فن الرواية أدى إلى قيام تريلينج بطرح صيغة وسط أطلق عليها السلوكيات، وقال "إن ما تعنيه السلوكيات لي" في تعريفه الشهير لمفهومه عن السلوكيات:

"إنها كل ما تشيعه الثقافة من إيحاءات، وأقصد بذلك السياق الزائل بأكمله الذي تنشأ فيه المقولات الثقافية الصريحة. إن الأخلاقيات هي ذلك الجزء من الثقافة الذي ينتج عن تعبيرات للقيم شبه منطوقة أو غير منطوقة أو غير قابلة للنطق... وهو ذلك الجزء من الثقافة الذي تتحكم فيه الفرضيات، والذي كثيرا ما تفوق المنطق في قوتها".(٣٣)

إن السلوكيات هي تلك المنظومة دائمة التغير والتناقض من الأساليب والأفعال التي أتاحها المجتمع لكل أعضائه، في حين يتطور أعضاء المجتمع بدورهم من خلال إعادة إنتاج وتعديل واع أو غير واع لها. وكان تريلينج على قناعة من أن مفهوم الليبرالية الموضوعي للواقع أدى إلى رد فعل الليبرالية المتعالي بل والعدائي تجاه السلوكيات، وكان يعترض على الرأي القائل بأن التجربة بتعقيداتها "بصرف النظر عن كل المقولات الصريحة التي يعبر عنها الشعب" هي ما يصفه كبار علماء الاجتماع بالمصطلح الفكري "أيديولوجيا"، وكان تريلينج يعني بذلك "عادة أو طقس إظهار الاحترام تجاه بعض القوالب... التي نرتبط بها بشدة والتي لا نملك فهما واضحا لمعناها وتداعياتها في الواقع".(٣٤) وبالنسبة لتريلينج كان الأدب الروائي هو المثال الذي يصحح ذلك الرأي حيث يبين أن عالم المقولات الصريحة و"الخاصية

(33) The Liberal Imagination, pp.194-195 .

(34) The Liberal Imagination, p.269.

العملية العادية" ليس هي "الواقع في أكمل صوره". بل إن الرواية تقوم بذلك في رأيه – الذي طبق فيه مفهوما قريبا من مفهوم ماركس بشأن الهوس بالسلع المعروضة– على كشف الآثار المشوشة والمبهمة التي تتركها علاقات المال والطبقة على الإدراك والسلوك. وقد اعترف تريلينج أن العامل المشترك في أدب الرواية هو تحديدا عامل الأيديولوجيا، إلا أنه أكد على أن الرواية ليست قاصرة على تحليل الأيديولوجيا، فمن خلال تركيزها على "نوعية الشخصية" التي يتم التعبير عنها بواسطة الأفكار والتوجهات وأساليب الكتابة التي تصاحب الحدث نجدها تتناول السلوكيات أيضا. ومن الجدير بالذكر هنا تحليل تريلينج لشخصية هياسينث روبنسون الناشط الواعد والقائم بعملية الاغتيال في رواية *The Princess Casamassima*. إن "تميز وقوة" روبنسون ورد فعله الشديد تجاه الفن وحساسيته البالغة تجاه معاناة الجماهير، وفوق كل شيء تقبله البطولي والنهائي لمسئوليته عن مثال الثورة ومثال الحياة المتحضرة، أي طبيعة وقيمة الشخصية التي تمثل كل تلك الخصائص يمكن رؤيتها باعتبارها تنفي الضرورة العملية المباشرة (حيث اختار روبنسون الانتحار بدل الاغتيال، بل وقلما تتم ملاحظة أنه اختار الانتحار بدل حياته بعدما رفض الاغتيال)، وهي خصائص كشفت فعلا عن حالات لمأزق أخلاقي بلا حل، وهي مواقف كان يتجنبها معظم المتمسكين بالفعل الاجتماعي الإيجابي تمسكا متشددا.

ويرى تريلينج أن الرواية الأمريكية كانت تعاني من قصور في تحقيق مثل هذه الجدلية بين المعرفة الاجتماعية والفردية، وكتب في مقطع شهير له: "إن الكتاب الأمريكيين العباقرة لم يلتفتوا بعقولهم إلى المجتمع"، كما قال "إن بو وميلفل كانا بعيدين عنه، والواقع الذي كانا يسعيان إليه لم يكد يتماس مع المجتمع. أما هوثورن فكان دقيقا حين أصر على أنه لا يكتب روايات بل

نصوصا من أدب الرومانس".[٣٥] وإذا كان هنري جيمس هو الوحيد من كتاب القرن التاسع عشر الأمريكيين القادر على إضفاء التعقيد على الحياة الذاتية لشخصياته عن طريق إغراقهم في مجتمع طبقي بالغ التعقيد والتركيب، إلا أن كاتبا لنصوص من أدب الرومانس مثل هوثورن كان يعتبر أفضل من كتاب الرواية الاجتماعية الأمريكيين في العصر الحديث، أي أفضل من دريزر أو أندرسون أو لويس أو ستاينبك أو دوس باسوس أو وولف، حيث إن سلبيتهم تجاه مظاهر الواقع المادي أدت إلى إضعاف الحياة الذاتية للشخصيات التي قدموها في رواياتهم. إن هوثورن الذي كان "يتناول دوما شخصيات كالظلال" كان رغم كل شيء يتناول "أشياء ذات حيثية" بفضل سموه على "واقع أهل الشمال الأمريكي". إن ذلك البعد عن المجتمع هو في حد ذاته الذي سمح له بطرح "تلك الشكوك المبهرة والجادة حول طبيعة وإمكانية الكمال الأخلاقي".[٣٦]

وقد كانت تلك الأحكام بالطبع مؤثرة بشدة، حيث قدمت جزءا من الإطار الفكري لكتابات تاريخ الأدب السائدة منذ الخمسينيات إلى السبعينيات من القرن العشرين، ومنها كتاب ريتشارد تشيس *The American Novel and Its Tradition* الصادر عام ١٩٥٧، وكتاب ليزلي فيدلر *Love and Death in the American Novel* الصادر عام ١٩٦٠، وكتاب ليو ماركس *The Machine in the Garden* الصدر عام ١٩٦٤. ومن ناحيته، قام تريلينج بتعديل آرائه تلك في مقالة لاحقة *"Hawthorne in Our Time"* نشرها عام ١٩٦٤، مختلفا مع جيمس ونفسه ومؤكدا على أن عالم الصراع الأخلاقي الداخلي "المخفي والمظلم والخطير" لدى هوثورن "يتغلغل في عالم

(35) The Liberal Imagination, p.200.
(36) The Liberal Imagination, p.8.

الظرف المادي".[٣٧] وإذا كان أدب "الرومانس" يوحي بعالم مادي "هش البناء" إلا أنه مع ذلك "عالم في صلابة الحديد" ثبت أنه "جامد" على الراغبين في التحول الشخصي أو الاجتماعي. وبالتالي يرى تريلينج أن هوثورن لم يكن بالكاتب الذي قد ينال قبولا في الستينيات، تلك الفترة التي شهدت السيطرة على الحياة الداخلية على المستوى التجاري والعام، بدعوى النقيضين التلقائية وغياب المصادفة.

ويرى بعض النقاد التقدميين أن المقالات الواردة في كتاب تريلينج *The Opposing Self* الصادر عام ١٩٥٥ وكتابه *Beyond Culture* الصادر عام ١٩٦٥ إنما تشير إلى قدر من التراجع في مواقفه، حيث كان يبدو لهم كما لو أن اهتماماته بالتوجهات الثقافية والسياسية الواسعة قد حل محلها اهتمام مستجد لديه بالتجربة الفردية والخاصة نسبيا، وهو ما اعتبروه انعكاسا بل ومساهمة تجاه اتفاقية الحرب الباردة. وبالطبع فإن لهذا الرأي أساسه من الصحة إذا أخذنا في الاعتبار الدور الأيديولوجي المؤثر والفعال الذي لعبه موقف تريلينج المعارض للشيوعية في تلك الفترة، وكذلك مدى ضيق الأفق النسبي، بالطبع دون أي قدر من الضحالة، الذي نجده في دعوته إلى "عدم الالتزام بالقوالب النقدية" والذي نادى به في النقاشات الشهيرة الدائرة في مجلة *Partisan Review* في عام ١٩٥٢ حول قضايا الوطن والثقافة.[٣٨] وبالفعل نجد أن بعض مظاهر سوء استخدام القوة الأمريكية العالمية، وما مثلته الماكارثية من تهديد للديمقراطية، أو الأمثلة القائمة على الآثار المستمرة للقهر العرقي، هي أمور حولت مسار تريلينج من دوره كناقد بارز للثقافة الراديكالية الليبرالية. فعلى مدار حياته العملية قلما التفت تريلينج

(37) Beyond Culture. p.174.

(38) "Our Country and Our Culture". A Gathering of Fugitives. p.83 .

إلى الآراء المحافظة معتقدا أنها لا تمثل خطرا ولا تستحق مواجهتها وخاصة لأنها آراء لم تجد لها صدى في أوساط المثقفين. إلا أنه خلال الخمسينيات والستينيات أخذ يتضح لتريلينج أن الخطر الأكبر الذي يواجه الثقافة الأمريكية مصدره اليسار، ورغم أنه لم يتخل أبدا عن الليبرالية إلا أنه بمجيء السبعينيات لم يعد من الممكن لكثير من التقدميين أن يعتبروه حليفا لهم في إطار ذلك المجتمع القائم على الاستقطاب حينذاك.

إلا أن فشل تريلينج في انتقاد مظاهر الإساءة في سياق الرأسمالية الأمريكية في فترة ما بعد الحرب هو فشل لا يلغي في حد ذاته ملاحظاته النفاذة بشأن بعض أوجه القصور القائمة في الليبرالية. فكما سبق وأن رأينا، لقد بين تريلينج أن أكثر أوجه ذلك القصور تتمثل عدم الثقة المتأصلة والتاريخية فيما يتعلق بالتجربة اللاعقلانية والحدسية أو غير الاجتماعية، تلك التجربة التي لم تخضع لأشكال منظمة من التعاون الاجتماعي. وقد سعى تريلينج خلال الأربعينيات والخمسينيات إلى تصحيح تلك المشكلة عن طريق الكشف عن التعقيد في مفهوم الليبرالية للتجربة، وذلك بإضافة ملاحظات من الرومانسية والحداثة إلى الليبرالية، وكان فرويد هو الشخصية الرئيسية في ذلك، ورغم عدم مطابقة نظريته عن الإنتاج الفني ووظيفة الفن إلا أنه كان محقا في تصوره للعقل باعتباره أصل الشعر، وهو ما عبر عنه تريلينج بقوله إن العقل كان بالنسبة لفرويد هو "مصدر القدرة على صناعة الشعر".[٣٩] كما كان العقل أيضا هو طريق كل من البيولوجيا والثقافة والإبداع، إلا أنه نادرا ما كانت الطريق ممهدة. ففي مقالته عن فرويد *Freud: Within and Beyond Culture* أكد تريلينج على الأهمية الضرورية والمأساوية لتقاطع تلك المجالات الثلاثة، مشيرا إلى أن فرويد "أوضح مدى تورطنا جميعا في

(39) Beyond Culture, p.79.

الثقافة"، وأن هذا المبدأ الخاص بالثقافة يكون "فظيعا" بالنسبة للذات التي تعارض الثقافة، وأن البيولوجيا مع عدم ارتباطها بالمجتمع إلا أنها هي مصدر "عناصر الخاصية الإنسانية الخارجة عن نطاق تحكم الثقافة".(٤٠) ثم مع تعرفه على الظاهرة الاجتماعية المحورية في فكرة أنطونيو جرامشي بشأن الهيمنة، علق تريلينج قائلا: "في مجتمع كمجتمعنا، ورغم ما به من مظاهر قد توحي بالعكس، والذي يميل إلى أن يكون جاذبا أكثر منه مرغما، نجد أن وسائل الدفاع القديمة التي كان يستخدمها الفرد في مواجهة سيادة الثقافة هي وسائل دفاعية آخذة في الضعف".(٤١) وفي سبيل تقوية وسائل الدفاع تلك، كان تريلينج يتحدث عن التجارب الصعبة بل وغير المقبولة. وفي مقالة عن الشاعر كيتس "*Keats: The Poet As Hero*" والتي يعتبرها الكثيرون أفضل مقالاته على الإطلاق، أشاد تريلينج بالشاعر لسعادته بـ"الأمنية الطفولية" رغم ما تحمله ثقافته من خوف وكبت لـ"سلبية تشبيه الذات بالطفولة"، إن ما يتمتع به كيتس من "رقة تجاه ذاته، وتقبله الجريء لذائقته البدائية" امتد ليشمل قدرته الدائمة على الخمول، وهي خاصية ميزها تريلينج سيرا على نهج كيتس نفسه، باعتبارها مختلفة عن الكسل واللامبالاة وتدليل الذات. وقد أشار كيتس إلى "الخمول المجتهد" مؤكدا على قوة السلبية كمصدر لما أطلق عليه تريلينج في تشبيه بعملية حمل الجنين التي تسبق الولادة من حيث "التكون والحضانة والحمل"(٤٢) أي التأمل واحتضان الفكرة ورعايتها، وهي من مكونات الحياة النشطة الفعالة. وكذلك نجد أن تريلينج في مقالته عن وردزورث "*Wordsworth and the Rabbis*" بالإشارة إلى هدوء وردزورث "الذي لا يمثل على الإطلاق نفيا للحياة، بل على العكس من

(40) Beyond Culture. pp.91. 93. 98.
(41) Beyond Culture. p.98.
(42) The Opposing Self. p.16.

ذلك، هو تأكيد تام للحياة بما لا يتطلب الإفصاح عنه"، وذلك في وجه "الولع بما هو قوي ووحشي وصارخ والمتشدد على المستوى الشخصي، وهي عناصر قوية للغاية في ثقافتنا".(٤٣)

ونجد في كتاب *Sincerity and Authenticity* الصادر عام ١٩٧١ وفي أهم المقالات المنشورة في الستينيات والسبعينيات،(٤٤) أن تريلينج قد اتخذ موقفا أكثر شدة ضد ما اعتبره الأنظمة المنتشرة للثقافة الجماهيرية ومتوسطة الثقافة، تلك الأنظمة التي قامت في رأيه بابتلاع ثقافة الحداثة المناوئة لها، والتي أنتجت الثقافة الطليعية البديلة ممثلة في حركة الـ"بيتس" في الأدب ثم الثقافة المضادة. فمع احتكاكه بالثقافة المضادة والحركة الطلابية في جامعة كولومبيا، حيث قام بالتدريس على مدار ثلاثين عاما تقريبا، أعرب تريلينج عن يأسه المتنامي، بل حتى إنه أخذ يتساءل عما إذا كانت "الثقافة المناوئة" مسئولة جزئيا عما وصل إليها حالها. إن الزمن وحده كفيل بالكشف عن مدى قدرة أعداء تريلينج ومن تبعه، من المنكبين حاليا على إعادة تقييم تلك الفترة، على الاعتراف بالحكمة القائمة في بعض ما شنه تريلينج من هجوم، وخاصة فيما يتعلق بكتاباته التي هاجم فيها الحركة لما بها من معاداة للفكر وطائفية وانغماس في الملذات الحسية وغياب العقلانية. ومن منطلق اللحظة الراهنة نجد أن العوامل التي تجعل كتابات تريلينج النقدية لا تنال ما تستحقه من تقدير اليوم إنما ترجع إلى أسباب بعيدة عن مظاهر الاختلاف الأيديولوجي البسيطة، حيث تمثل أعماله تحديا مباشرا للفصل الراسخ في الولايات المتحدة بين السياسة والذكاء، وتحديا مباشرا لعملية تحويل النقد الأمريكي في مرحلة ما بعد الحرب إلى النطاق الأكاديمي وما تبع ذلك من ضغط لإبعاد النقد عن

---

(43) The Opposing Self. pp.115, 117.

(44) "On the Teaching of Modern Literature", 1961; "The Fate of Pleasure", 1963. "Mind in the Modern World", 1972; "Art, Will, and Necessity", 1973.

المشاكل الثقافية والاجتماعية الملحة، وتحديا أيضا لما ترتب على ذلك من نزعة النقاد ذوي التوجهات التاريخية والأيديولوجية والسياسية إلى الحفاظ على مسافة من الحركات الثقافية والسياسية غير الأكاديمية. إن أعمال تريلينج النقدية تذكرنا بأن تلك المسافة هي التي ساعدت هؤلاء النقاد أحيانا على التعبير عن مواقفهم المتشددة من خلال المبالغة أو تبسيط أثر العوامل المادية على المؤلف والنص والقارئ وذلك بدلا من إيجاد السبل لتشجيع "عدم الالتزام بالقوالب النقدية" فيما يتعلق بشرائح أكثر اتساعا من الجمهور العام.

ويجب علينا أن نضيف إلى تلك العوامل سببا آخر وهو أوجه القصور في كتابات تريلينج النقدية، والتي تتمركز حول إهماله النسب للسلطة، وليس المقصود هنا سلطة الثقافة والكلمة – فقد كان ناقدا متميزا في هذا المجال–، بل السلطة التي تحل على رؤوس مثقفي الطبقة الوسطى وعلى الجامعة ومصدرها الشركات الكبرى والدولة والجيش، وكذلك السلطة التي تفرضها الأفعال الصغيرة اللامتناهية من محاولات التطويق والانشقاق في الحياة اليومية لمن لا يعيشون في بعض الأحياء المتميزة من منطقة منهاتن. ومع كل ما تمتع به تريلينج من رؤية اجتماعية وتفهم لظروف الحياة المشروطة، إلا أنه ربما كان حريصا على التمسك بالحياة الفكرية والسلطة التي نالها من مكانته تلك، حيث نستشعر أنه كان، مثله في ذلك مثل معظم المثقفين الذين وصفهم بأنهم "منسحبون من حياة القبيلة"، يفتقد إلى القرب من الحياة اليومية التي أشاد تريلينج بتمتع أورويل بها، وهو قرب من الحياة اليومية يكون متأصلا في "الشغف بتطابق الأدب مع حقيقة الحياة".[٤٥] فلو كان تريلينج رجلا "كانت يداه وعيناه وجسده بأكمله جزءا من جهازه الفكري"،[٤٦] لربما

(45) The Opposing Self, p.141.
(46) The Opposing Self, p.144.

كان قد استطاع أن يتفهم مدى دقة الخيط الفاصل بين "العاطفة الجماهيرية" التي استهجنها وبين النظرة الثاقبة التي كشف عنها أورويل تجاه ثقافة البشر العاديين في إحدى مقالاته "*The Art of Donald McGill*". كما كان بوسعه أن يعترف بأنه في عدة أوجه مهمة قامت السياسة التقدمية وثقافة ما بعد الحداثة بتحدي القيم الخطرة المصاحبة للقوة العظمى، وبالتالي كانت كل منهما تستحق أن يطلق عليها "عدم الالتزام بالقوالب النقدية".

إلا أن تريلينج كان صاحب رؤية مستقبلية فيما يتعلق بما تم اعتباره النزعة المحافظة لليبرالية الحرب الباردة لدى تريلينج وإصراره على موقف معارض للطوباوية بشأن مسألة الحاجة وإمكانية إحداث تحول في الثقافة الراديكالية الليبرالية الأمريكية. لقد كان يأمل في جعل نقد الذات الشامل هو النمط السائد في الثقافة الراديكالية الليبرالية، وكان يناشد من يشاركونه تلك الثقافة أن ينظروا بعين الاعتبار إلى الأفعال الشخصية السلبية سياسيا لا على أنها تضمن استمرارية الديمقراطية فحسب بل بوصفها طبقا لويتمان هي معيار الديمقراطية. فالديمقراطية في نهاية الأمر هي بمثابة العقيدة الدينية بالنسبة للناقد الثقافي العلماني. وقد ألقى تريلينج بعبء ثقيل حقا على الليبرالية، وهو عبء ما زالت الليبرالية ترفض أن تتحمله.

الفصل التاسع عشر

النقاد - الشعراء

بقلم: لورنس ليبكينج

إن بدايات المرحلة الحديثة هي عصر النقاد الشعراء. فمع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وبينما أخذت المدارس والحركات الشعرية الجديدة في الظهور والانتشار على مستوى القارة الأوروبية، نجد أن الشعراء الذين أسسوا تلك المدارس والحركات هم أنفسهم قاموا بنشر رسالة قيام ثورة نقدية. فقد وجه ستيفان مالارمي حديثه إلى جمهوره في جامعتي أكسفورد وكمبريدج عام ١٨٩٤ قائلا: "أيتها السيدات والسادة... إنني أحمل لكم بالفعل أخبارا جديدة، أخبارا مدهشة، لم تروها من قبل. لقد قضينا الفترة الأخيرة في تناول الشعر والتعامل معه."[1] وقد جاء العديد من الشعراء اللاحقين بأخبار شبيهة، حيث صاحب كل تجديد في الأسلوب ظهور سيل من المقالات والمحاضرات والأوراق التي تحدد موقفا ما والبيانات (المانيفستو). بل وفي بعض الحالات مثلما هو الحال مع *"Manifesto of Futurism"* ("مانيفستو النزعة المستقبلية" عام ١٩٠٩) لصاحبه مارينيتي أو *Manifesto of Surrealism* لصاحبه بريتون ("مانيفستو النزعة السوريالية" عام ١٩٢٤)، فإن المانيفستو ربما كان أكثر تأثيرا عن الشعر الذي جاء داعيا له. كما أن تلك الوثائق لم تكن مجرد نشر وتعريف بالتغييرات الحادثة في الشعر ولا نتاجا لها، بل غالبا ما جاءت كمؤشرات وبواكير للإبداع الجديد. ومن هنا كانت أهمية المانيفستو الروسي لصاحبه ميخائيل كوزمين في مقاله *On Beautiful Clarity* ("عن الوضوح الجميل" عام ١٩١٠) لا بقدر ما

---

(1) J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Meme cas ne se vit encore. On a touché au vers" (Stéphane Mallarmé, 'La Musique et les Lettres'. Œuvres complètes, ed. Henri Mondor and Jean-Aubry (Paris, 1945), p.643.

يحمله من شرح أو دفاع بل لما قام به من تحديد الاتجاهات النقدية لشعراء المستقبل: جوميليف وأخماتوفا وماندلستام. ففي تلك اللحظات كان يحدث توحد الناقد مع الفنان. عن هذا التداخل المتبادل بين النقد والشعر، وتأثيرهما وحيويتهما المتبادل، يسهم في تحديد معالم بدايات الفترة الحديثة. فالشخصيات الرئيسية في تلك الفترة لم تكن من الشعراء فحسب أو النقاد فقط، بل من النقاد- الشعراء.

فما الذي يفسر ذلك التحالف؟ ولعلنا نجد إجابة جزئية على ذلك في أن الأمر كان قد طال انتظاره بالفعل. فقد كان الشعراء من أفضل النقاد منذ الأزمنة القديمة، فكانوا على استعداد تام لمناقشة فنهم بما يتيح صياغة وتأليف تاريخ للنقد من واقع كتاباتهم ومقولاتهم النقدية. كما أن كلا من هوراس ودانتي وكيتس يحملون آراء حول الشعر باعتبارهم منتمين إلى النقد التطبيقي أكثر من كل من أفلاطون وتومت الإكويني وهيجل. إلا أن مثل هذا التاريخ للنقد ما لبث أن تراجع في منتصف القرن التاسع عشر عندما عبر كثير من الشعراء عن رفضهم وازدرائهم لأن يوصفوا بالنقاد، وهو تراجع كان سائدا تحديدا في إنجلترا. إن شعراء مرموقين مثل تينيسون وبراوننج قد تجنبوا النقد من حيث المبدأ، كما لو أن جرعة زائدة من النظرية قد تؤدي إلى تلويث قدراتهم الإبداعية. إن هذا الفصل بين النشاط الإبداعي والبحث الخالص هو حقا الأمر الذي عارضه ماثيو آرنولد في مقاله ***The Function of Criticism at the Present Time*** ("وظيفة النقد في الزمن الحاضر" عام ١٨٦٤)، والذي يدعو إلى قيام أدب يغذيه "تيار من الأفكار العذبة الحقيقية" (ص٢٨). وقد كان آرنولد متمسكا بمثال الناقد- الشاعر، إلا أنه هو نفسه يمثل نموذجا ملتبسا، حيث ينظر إلى ذلك المثال بمزيج من الحنين والندم. فعندما قام بنقد أعماله الشعرية في "كلمة التصدير" لديوانه الشعري ***Poems*** الصادر عام ١٨٥٣، نجد أنه بدلا من الدفاع عن نفسه أو الإشارة إلى اتجاهات

جديدة، إذا به يشرح الأسباب التي تجعل نصه الفذ ***Empedocles on Etna*** عملا غير صالح.[٢] وعلى مستوى الممارسة والتطبيق نجد أن النقد الذي يقوم به آرنولد عادة ما يكون معاديا لنصوصه الشعرية. إن خلافه مع نفسه يشير إلى مخاطر الوعي بالذات والتشكك الذي يحيط بالناقد- الشاعر. وعلى الرغم من أن غيره من شعراء العصر الفيكتوري – مثل سوينبورن على سبيل المثال- أنتجوا قدرا جيدا من النقد، إلا أنهم كانوا يحتفظون بإبداعهم الشعري بعيدا عن النقد. وفي نهاية القرن التاسع عشر، عندما أعلن أوسكار وايلد أن الناقد الجيد هو بالضرورة فنان، وعندما أقر وليم باتلر ييتس بأن الفنانين لابد من أن يخضعوا للإلهام من "فلسفة ما ونقد ما لفنهم" (في مقالته "***The Symbolism of Poetry***" ص١٥٤) فإنما فعلوا ذلك بروح التناقض، فلم يعد الناقد- الشاعر حينها جذابا.

إلا أن أساليب الشعر كانت تخضع للتغيير، ففي فرنسا ثم غيرها من بلدان أوروبا وأخيرا على مستوى العالم الغربي بأكمله أصر بعض أفضل الشعراء على إعادة تعريف كل جانب من جوانب فنهم بداية من القوالب الشعرية والأهداف المرجوة من الشعر، فلم يكن أي أمر مفروغا منه. إن كلا من الحركة الجمالية والحركة الرمزية كانا هما أكثر أدوات إعادة التعريف انتشارا رغم أن الأمر لم يقتصر عليهما، فبعد مالارمي بدأ الجميع تقريبا في

---

(٢) إن السبب وراء استبعاد آرنولد لنص Empedocles on Etna – في تصويره لحالة ممتدة أليمة، غير مأساوية، للمعاناة العقلية التي لا تجد لنفسها متنفسا من خلال الفعل (ص٥٩٢)- إنما يشير إلى أن العمل قام بتمثيل جهوده الأليمة لإضفاء سيل متواصل من الأفكار النقدية على فعله الشعري.

في كتابه The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field يقول بيير بورديو إن مالارمي كان واعيا بأساليب الغموض التي كان هو وغيره من الشعراء يستخدمونها للتلاعب والسيطرة على "مجال الإنتاج الثقافي".

Pierre Bourdieu. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. tr. Susan Emanuel (Cambridge. 1996. pp.274-277).

تناول الشعر، حيث إن الإيقاعات الجديدة واللغات الجديدة في الشعر بل والأشكال الجديدة والفهم الجديد لكيفية وماهية ما يعنيه الشعر أثارت سيلا من التجريب. ومن هنا اضطر الشعراء إلى أن يصبحوا نقادا، سواء لصياغة الشروط التي تتم كتابة الشعر تبعا لها أو لتوضيحها وشرحها للجمهور العام. فالرموز والشفرات الجديدة تتطلب حلولا للشفرات، ولا يمكن لأي مؤرخ أن يتجاهل الرأسمال الثقافي الذي أنتجته تلك الوفرة في الابتكار الفني. وإلى حد ما يمكن اعتبار نشأة الناقد– الشاعر الحديث كنتيجة لآليات السوق، حيث يقوم عارضو بضاعة رفاهية غير منتشرة بإيجاد مجال للطلب عليها.[٣] فما الذي يدفع أحدا إلى الاهتمام بنص؟ "*The Afternoon of a Faun*" ولعل القراء يكونون في حاجة إلى إقناعهم بأن استثمار أموالهم ووقتهم واهتمامهم سيعود عليهم بثمار البهجة والحنكة. وكان ووردزورث قد تناول تلك النقطة في كلمة التصدير للطبعة الثانية من ديوانه *Lyrical Ballads* عام ١٨٠٠، حيث وعد قراءه بتعويض كبير مقابل تعلمهم كيفية قراءة نصوصه. وبعد قرن من الزمان قام عدد متزايد من النقاد– الشعراء بتقديم درس شبيه بذلك مؤكدين على أن الشعر كان في حالة تغير، ولابد من نسيان عادات القراءة القديمة، والتمكن من مبادئ جديدة، وأن الشخص الذي يبدأ تعرفه على ذلك المنهج

---

(٣) في عام ١٩٥٦ قام إليوت بوصف شهير للهوامش الملحقة بنص The Waste Land على أنها "فضح جلي للبحث الزائف الذي ما زال قائما اليوم. وقد فكرت أحيانا في التخلص من تلك الهوامش، إلا أنه لا يمكن الآن فصلها، فقد ذاع صيتها بقدر يكاد يفوق شعبية النص ذاته" كما ورد في مقال: The Frontiers of Criticism, On Poetry and Poets New York. 1957, (p.121).

وكما أشار أ. والتون ليتز، فإنه لا يمكن التعامل مع تلك المقولة بسطحية، وإنما نجدها تعكس توترا قائما بين نظرية إليوت الشعرية (والتي تنظر إلى كل عمل فني باعتباره مكتف ذاتيا) وبين ممارسته الشعرية (التي تعتمد على الإيحاءات والإشارات):

A. Walton Litz. "The Waste Land Fifty Years After". Eliot in His Time. Princeton. 1973. pp.9-13.

الجديد سيكتشف سعادة فوق العادة وإشباعا لرغبات لم تكن معروفة من قبل، وأن أفضل الناس قد بدأوا بالفعل في معايشة تلك التجربة والمستقبل أصبح في أيديهم.

وهنالك سببان محددان وراء ظهور نصوص بدايات الشعر الحديث مصحوبة بركب من النقد، وأول تلك الأسباب يتمثل في الغموض البالغ لكثير من الكلاسيكيات الحديثة، فالقارئ غير المتمرس يصعب عليه فهم مالارمي أو إليوت بدون مساعدة، وما زالت أسباب تلك الصعوبة موضع جدل بين النقاد. إلا أن النتيجة العملية المترتبة على ذلك الغموض هو أن النصوص الشعرية تبدو منقوصة وغير مكتملة إلى أن يتم تأويلها بواسطة خبير ما – ويستحسن أن يكون هو الشاعر ذاته. ومن الجانب الأكاديمي ممثلا في هوامش إليوت الملحقة بنصه ***The Waste Land*** (الأرض الخراب) فإن التمويه يشوبها تدريجيا بطول النص، وقد يجد الناقد-الشاعر هذا الموقف ممجوجا فيرد عليه بالسخرية والرفض.[٤] إلا أن ذلك يعظم من سلطته، ففي كل الأحوال نجد أن الغموض يدفع بالقراء للبحث عن مفاتيح للفهم وما من أحد أقدر من الشاعر على توفيره. فعندما سأل سقراط الشعراء عن معنى كتاباتهم وطبقا لما ورد في كتاب أفلاطون ***Apology*** فإنه وجد أن "أيا من الأشخاص الواقفين على الطريق أقدر على شرح تلك النصوص الشعرية من مؤلفيها" وقد قام كل من ويمسات وبيردزلي بالاستشهاد بتلك الحكاية الطريفة في مقالهما المؤثر "***The Intentional Fallacy***" ("الوهم المقصود" عام ١٩٤٦) للتحذير من مغبة الاعتماد الكبير على تأويلات الشاعر قائلين: "إن البحث النقدي لا ينتهي باستشارة الحكيم الروحي" (ص١٨). إلا أن الحاجة

---

(٤) طبقا لإليوت فإن تراث النقاء والشعر الخالص الذي كانت بدايته على يد بو وبلغ ذروته عند فاليري "يمثل التطور الأكثر أهمية في الوعي الشعري على مستوى العالم" خلال القرن الأخير.
راجع: From Poe to Valery' (1948), To Criticize the Critic (New York, 1965), p.42.

إلى إصدار مثل تلك التحذيرات إنما صاحبت مرحلة ساد فيها النقاد– الشعراء الذي كانوا جاثمين فيها على أنفاس النقد. ومع تكرار تعرضهم للاستشارة إذا بالعديد من المؤلفين وقد تعلموا أن يتحدثوا كالحكماء الروحيين. فالنصوص الشعرية الصعبة تمثل مصدر جذب لتعليقات أهل السلطة.

ولعل السبب الثاني للعلاقات الوثيقة ما بين الشعر والنقد الحديث هو القيمة التي يتم إضفاؤها على النقاء في الشعر. إن الفكرة القائمة على حاجة الشعر إلى أن يصبو إلى حالة الموسيقى أي أن يكون فنا للصوت والشكل بعيدا عن المضمون والمعنى هي فكرة عبر عنها أصحاب المدرسة الرمزية الفرنسية خير تعبير رغم أننا نسمع أصداءها أيضا في عديد من المدارس الفنية الأخرى. فطبقا لقوالب القرن التاسع عشر "لا يجب على النص الشعري أن يعني شيئا/ بل أن يكون" (*MacLeish, 'Ars Poetica', p.311*). وبالتالي فلا يمكن للنص الشعري أن يشرح نفسه بنفسه، ولعل من آثار ذلك الصمت هو إكساب الفعل الشعري نوعا خاصا من الغموض، والذي يكمن في مجال خارج الخطاب العادي أو القابلية للتفسير. أما النتيجة الأخرى التي من الوارد حدوثها فتتمثل في تشجيع دور المؤول. إن مفهوم "الشعر النقي الخالص" (*la poesie pure*) في حد ذاته يحدد نظرية ما أو هدفا نظريا، لا كتلة معينة من الشعر. بل وحتى في حالة وجود مثل هذا الشعر، فإنه يكون على الأقل تقريبا غير قابل للتعبير عن نفسه وعاجزا عن كشف أسراره للقارئ. ومن هنا يتعين على النقاد أن يمنحوه صوتا. ونجد في مقالات بو منذ بداياتها: "فلسفة التأليف" عام ١٨٤٦، و"مبدأ الشعر" عام ١٨٤٩ (***The Philosophy of Composition*، *The Poetic Principle***) أن حلم الشعر الخالص كان يتطلب وجود ناقد يحميه مما يشوب العالم العادي واللغة العادية من خداع وأوجه ضعف. وقد حمل شعراء فرنسيون – بودلير ومالارمي وفاليري– هذا العبء، محولين بو نفسه إلى شاعر خالص، وحموه من أن

يتعرض للفساد من واقع وجوده وكيانه البشري.[٥] إلا أن قيامهم بهذا الأمر كان يتطلب تحولهم إلى نقاد. فالداعية إلى الشعر الخالص يلجأ إلى النثر في سبيل تفسير ما لم يرد في الشعر، وهي وظيفة شبيهة بما يقوم به دعاة السوريالية ممن يقدمون الأسباب المنطقية من وراء الحاجة إلى اللاعقلانية. إن ذلك التقسيم للمسئوليات لا يفتقد إطلاقا إلى الشرعية، فلا يتعين على المرء أن يكون هو نفسه نقيا خالصا كي يقوم بالدفاع عن النقاء. ولكن على مستوى الممارسة والتطبيق نجد أن المثال المتنامي للشعر الخالص كان بمثابة نتيجة مطردة بزيادة أعداد النقاد– الشعراء، أي أولئك القائمين على تأويل النصوص الشعرية البكماء للعالم المتكلم.

إلا أن تقييد وظيفة الناقد– الشاعر وقصرها على شرح نصوص شعرية معينة يجعل شبكة العلاقات المتداخلة بين الشعر والنقد قاصرة على خط واحد، في حين نجد على مستوى التطبيق أن التداخلات بين الشعر والنقد أكثر تعقيدا بكثير. وفي وسع الشاعر أن يقوم بدور الناقد بطرق متنوعة. أولا، المؤلف يقوم بمراجعة نصه، فإذا كان "كل شاعر حقيقي بالضرورة ناقدا من الدرجة الأولى" كما ذكر فاليري،[٦] فإنما يرجع ذلك إلى أن عمل الشاعر لا يبدأ سوى في لحظة بداية اتخاذ النص الشعري شكله، ثم يعقب ذلك عملية ضبطه. فمجرد أن ينتهي الشاعر من صراعه مع "إلهة الوحي والإلهام"، طبقا للشاعر

---

(5) "Mais tout véritable poète est nécessairement un critique de premier ordre"; "Poésie et pensée abstraite" (1939). (Paul Valery, Oeuvres, ed. Jean Hytier, 2 vols. (Paris. 1957), 1:1335, Collected Works, ed. Jackson Mathews, 15 vols. (New York and Princeton, 1956-1975), 7:76.

(٦) يقدم أ. ف. سكوت نسخة وصورة فوتوغرافية للصفحة جنبا إلى جنب مخطوطات ومراجعات مثبتة قام بها شعراء آخرون. راجع: A. F. Scott. The Poet's Craft. Cambridge, 1957, pp.2-3.

و. هـ. أودن، فإنه "يخضع نصه قيد العمل" إلى جزء آخر من ذاته، أي "الرقيب" الذي يقوم بالتقاط وتشريح كل عيوبه (*Writing, p.16*). إن المخطوطات تمتلئ دوما بالتشطيبات، بل إن الاستثناء يمثل قاعدة: ففي حالة شكسبير الذي "لم يشطب سطرا قط" على حد قول رفاقه الممثلين نجد أن الجزء الذي يرى معظم الباحثين أنه مكتوب بخط شكسبير من نص *Sir Thomas More* يحتوي على شطب للعديد من السطور وتعديل لكثير من الكلمات.(٧) وكثيرا ما كان شعراء العصر الحديث أبطالا في فن المراجعة، فقد كتب ييتس دفاعا عن نزعته التي لا سبيل لمقاومتها في القيام بإصلاح أو تعديل نصوصه الغنائية حتى بعد نشرها بفترات طويلة، قائلا: "إنني أعيد صياغة ذاتي" (*Variorum Edition, p.778*). بينما حاول شعراء آخرون قتل "الرقيب" داخلهم، فنجد آلان جينزبرج يقصر تعليقه على أربع كلمات "الفكرة الأولى هي الفكرة الأفضل" (*On Improvised Poetics, Independence Day, 1973*). إلا أننا نستشعر سيادة الناقد في تلك المقولة، لا في المضمون التعليمي والعنوان المباشر، بل فيما توحي به من معارضة للعبارة الشهيرة القائلة "إن آلان جينزبرج يراجع أعماله". وقد قام بذلك فعلا، ومن هذا المنطلق أصبح ككل الشعراء الآخرين ناقدا.

ويمارس الشعراء النقد على نطاق أوسع أيضا، فقد يساعدون في مراجعة أعمال كاتب آخر، حيث قام إزرا باوند على سبيل المثال بدور حيوي في مجيء نص "الأرض الخراب" (*The Waste Land*) إلى النور.

---

(٧) ويؤكد برينك باستفاضة أن هوراس مندمج في "سخرية بالغة" عندما يطلق على شعره "نثرا" (C.O. Brink, Horace on Poetry: The 'Ars Poetica', Cambridge, 1971, p.x). ويرد في الصفحات ٤٤٣-٥٢٣ وصف للطبيعة الشعرية التي تتمتع بها كتابات هوراس (sermones).

كما أنهم قد يرسلون رسالات إرشادية إلى شباب الشعراء، وينشرون عروضا لدواوين ما، أو يصدرون البيانات (المانيفستو). وقد يؤلفون كتبا إرشادية، وكتابات حول فنون الشعر سواء شعرا أو نثرا. وقد يبحثون في الماضي لاستخلاص الأدلة على ما كان يتم بالفعل، بل وقد يحاولون التنبؤ بالأساليب الأفضل في المستقبل. كما يمكنهم تناول نظرية الشعر وعلاقته بغيره من الفنون وبالفلسفة وباستخدامات اللغة وبالعلوم، أو علاقة الشعر بالحياة الإنسانية ككل. بل وقد يصل بهم الأمر إلى السعي نحو خطاب يمكن للشعر والنقد فيه أن يتحدا في نشاط واحد، أي البحث عن "نظرية شعرية" شاملة. إن التأريخ للنقاد- الشعراء يجب أن يلتفت إلى كل تلك الصيغ والأنماط.

إلا أنه يمكن للنقاد من غير الشعراء استخدام تلك الصيغ والأنماط ذاتها. إن دراسة الجوانب المميزة الخاصة بالناقد- الشاعر الحديث تتطلب طرح سؤالين آخرين: كيف يختلف النقاد- الشعراء عن النقاد بصفة عامة؟ وكيف يختلف الناقد- الشاعر في العصر الحديث عن النقاد- الشعراء في العصور السابقة؟

كثيرا ما تمت الإجابة على السؤال الأول بمقولات من الحكمة التقليدية الساخرة: فأيما كان الموضوع الذي يتناوله النقاد- الشعراء بالكتابة فإنهم في الحقيقة دائما ما يكتبون عن أعمالهم. إن تلك الإجابة هي إجابة تتمتع بقدر من المنطق، مثلها في ذلك مثل كثير من المقولات الشائعة بشأن سيادة المصلحة الخاصة. فعندما يتناول درايدن بالجدل ما إذا كان يجب كتابة المسرحيات تبعا للقافية أم بدونها، وعندما يصف لوركا القوة الغامضة للجاذبية (*duende*)، فمن الواضح أن كلا منهما يفكر في أعماله السابقة وما هو مقبل عليه من أعمال لاحقة. إلا أنه تجدر الإشارة إلى نماذج مضادة، فقد قام صمويل جونسون على سبيل المثال بإشارات سلبية بشأن المحاكاة

الشعرية، وهو النوع الشعري الذي حقق فيه نجاحا: "الأمر السهل نادرا ما يكون ممتازا: فلا يمكن للمحاكاة من هذا النوع أن تمنح القارئ العادي لذة" (*Lives, 3: 246-247*). كذلك نجد أن كوليردج الناقد عادة ما يكتب كما لو لم يكن لكوليردج الشاعر أي وجود أبدا. وبالتأكيد يمكن للمتشكك أن يمسك دوما بإشارة سرية إلى الذات في خضم كل هذا الإنكار، وهو شك لا يمكن تجاهله تلقائيا، إلا أنه لا يمكن إثباته أيضا. ولعله عندما يبدو النقاد- الشعراء متناسين شعرهم فإنما هم يقومون في سرية بالتخطيط لتحقيق نتيجة ما مستقبلية، فالجدل حول تلك النقطة قد يتخذ في أفضل حالاته شكلا دائريا، أي أننا عندما نقرب شعر ناقد ما إليه فإننا دائما ما نكتشف أن الناقد كان بالفعل قريبا مسبقا من شعره. والأمر الذي يحب الشعراء الإشارة إليه هو أن النقاد الذين ليسوا هم أنفسهم شعراء لا يمكن أن يكونوا متحررين من المصلحة الذاتية، فلعلهم يفكرون في النصوص الشعرية التي يتمنون كتابتها. إن النقاد- الشعراء يحتكرون الأنانية، بل إن استخدامهم النقد لدعم أعمالهم الشعرية هو أمر لابد من أن نعيه ولكنه لا يحدد هوياتهم باعتبارهم نقادا- شعراء.

ولعل تعريفا أدق يمكن أن يتأسس على ازدواجية المصطلح الذي يجمع بين الناقد والشاعر معا: فالناقد- الشاعر هو من تجمع أعماله وتعكس العلاقات المتحولة ما بين الشعر والنقد والممارسة والنظرية الخاصة بفن ما. فبعض الشعراء مثل هاوسمان ولاركن يكتبون الشعر أحيانا والنقد أحيانا، مع الحرص على عدم الربط بين أحدهما والآخر. وبالتالي فهم ليسوا من النقاد- الشعراء، وهو ما ينطبق بالمثل على نقادا مثل إ. أ. ريتشاردز وإدموند ويلسون وكينيث بيرك الذين يكتبون الشعر على سبيل الترفيه عن أنفسهم من أعمالهم الجادة في حياتهم (رغم أن ذلك التمييز يصبح إشكاليا أحيانا، كما هو الحال بالنسبة لويليم إمبسون وإيفور وينترز و ر. ب. بلاكمور، وهم من النقاد البارزين الذين كانوا يطمحون إلى الشعر). وبصورة أدق نجد أنه يمكن قصر مصطلح الناقد- الشاعر على الكتاب الذين لا يضعون ميلهم إلى الشعر

والنقد كلا في قالب منفصل، فلا يفصلونهما بل يصلون إلى درجة توازن أو صراع بينهما. إن النقاد- الشعراء يختبرون الممارسة بالنظرية، والنظرية بالممارسة، وهي العلامة التي تمثل نقطة الاختلاف بين أعمالهم وأعمال غيرهم من الشعراء والنقاد.

إلا أن ذلك لا يؤدي بالضرورة إلى تفاهم الشاعر والناقد حتى عندما يمثلان وجهين لشخص واحد، بل إن الرابطة بينهما تميل إلى أوجه التوتر أو الالتباس أو التناقضات التي لا حل لها. فخلال أكثر المراحل الإنتاجية في حياة الشعراء فإن قدراتهم النقدية تظل عادة كامنة، وبينما تكون أفكار النقاد وكتاباتهم في أوجها إلا أنهم قد يعجزون عن كتابة نص شعري. إن غالبية النقاد- الشعراء يمرون بمرحلة واحدة على الأقل من مراحل "الحزن"، وهي حالة فراغ تشبه وصف كوليردج لها في إحدى قصائده الغنائية، أو يمرون بفترة توقف مثل حالة "الصمت" الشهيرة التي مر بها فاليري على مدى عقدين كاملين تقريبا، تكون فترة "بحث مبهم عميق" يتملك الخيال. وعلى النقيض من ذلك، يمكن أيضا أن يمر الشعراء – بما أطلق عليه كوليردج مرحلة "البهجة"- وخاصة في بدايات الحياة العملية عندما تتفجر الأفكار النقدية مع الأشعار في نفس الوقت، ولكنها فترات مصيرها الزوال. أما النمط الأكثر شيوعا فهو قيام تحالف متوتر ومتواصل بين الشعر والنقد، بحيث يتبادل كل منهما الكشف عن العيوب وأوجه القصور لدى الآخر. بل وحتى عندما تتغير الأفكار الثابتة بشأن طبيعة الشعر والنقد فإن الاختلاف بينهما يظل عاملا مساعدا في تحديد معالم كل منهما. أي أننا عادة ما نستطيع تحديد ما يعنيه الشعر في مرحلة ما بعينها من خلال التعرف على ما يميزه عن النقد، والعكس صحيح. وبالتالي نجد أنه من الناحية المنطقية فإن النقاد- الشعراء في العصر الحديث يسهل فصلهم عن النقاد- الشعراء في العصور السابقة اعتمادا على كيفية إدراكهم للتوتر القائم بين الشعر والنقد في أعمالهم ذاتها.

إن أكثر الأنواع الأدبية كشفا عن تلك العملية هو "فن الشعر" الذي يقدم رسالة حول فن صياغة الشعر، ويمثل نقطة التقاء بين الشاعر والناقد في قصيدة شعرية تدعي كونها أيضا نصا نقديا، حيث تخضع مهارتا الشعر والنقد للاختبار، فيمكن الحكم على الشاعر تبعا لمدى إجادته تمثيل مبادئه النقدية، بينما يتم الحكم على الناقد تبعا لمدى ارتباط أفكاره بالشعر. إلا أننا نجد أنه منذ البداية ممثلة في نص هوراس "فن الشعر" (*Ars Poetica or Epistle to the Pisos*) فإن هذا النوع الأدبي لا يعتمد على قواعد اللباقة بقدر اعتماده على التعارضات الداخلية. فالرؤى المعادية الخاصة بالشاعر تكون في حالة صراع، حيث المجنون الملهم (حامل النبوءة) الذي ينتهك الطبيعة حالما بالوحوش والحوريات نجده في حالة صراع مع الصانع الحكيم (الشاعر) الذي يعلم سبيل اتباع خطى الإغريق وقواعد الشعر. وبالطبع يقف هوراس في صف الصانع. ومع وعيه وبأسلوبه الساخر من أسلوبه الحواري (*sermones*) – كما لو كان يصيغ رسالة من رسائل نيوبتوليموس من باريوم صياغة شعرية– يدعي أنه عاجز عن نظم الشعر حتى أثناء صياغته. ولن يصدقه في ذلك سوى قارئ سطحي،(٨) ولكن الانقسامات والتناقضات القائمة في هذا العمل ليست سطحية، بل إن كثيرا من طاقته مشتقة من المجنون الذي يسخر منه، كما أن قيمته الشعرية تتعارض ضمنيا مع المعنى المنطقي التعليمي الوارد في الترجمات النثرية المعتادة. إن نص "فن الشعر" يقدم حوارا بين صوتين، أحدهما مباشر والآخر مستلهم، ويمنح هوراس كلا منهما وزنه ويصيغ قصيدته من أغراضهما المتقاطعة.

---

(8) "Que ton vers soit la bonne aventure / Eparse au vent crispe du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature".

وعلى الرغم من عدم نشره قبل عام ١٨٨٢، فنص "Art Poétique" كانت قد تمت كتابته في السجن عام ١٨٧٤.

ونجد أن صيغا لاحقة تتناول فن الشعر تستغل مساحات شبيهة من التوتر، فعلى سبيل المثال يحافظ نص بوب "مقال عن النقد" (*Pope, Essay on Criticism*) على روح العداوة بين الشاعر والناقد مع قيامه بتبديل أدوارهما. ويخضع الحكم هنا إلى اختبار ذكاء، فيخضع النقاد إلى ما يتمتع به الشعراء من سلطة رفيعة: "فلنقم بتعليم أولئك المعروفين هم أنفسهم بالامتياز/ ولنقم بحرية بلوم أولئك الذين أحسنوا الكتابة" (الجزء الثاني، ص١٥-١٦). ويحول بوب نموذج الشاعر الطفيلي المهووس لدى هوراس إلى ناقد مجنون ومهجور لديه قدر من البلاهة تجعله يندفع إلى حيث تخشى الملائكة (والشعراء) المعيشة. إن "مقال" بوب يشير مع تقديم الأفكار والأمثلة إلى عالم أفضل، كجنة عدن أو اليونان القديم أو قصيدة شعرية متحققة، عالم يمكن للشاعر والناقد أن يتحدا فيه في شخص واحد. ولكن العالم الحقيقي مختلف عن ذلك، حيث يتصارع فيه الذكاء مع إصدار الحكم، وحيث السيادة للأغبياء والمغفلين، وحيث يستشعر النقاد-الشعراء صدمة الخلاف في أعماقهم.

وبنهاية القرن التاسع عشر كان الانفصال بين رؤية الشاعر والناقد قد أصبح مطلقا بدرجة جعلت مجرد إمكانية التفكير في "فن الشعر" مجالا للسخرية. فنجد النص الغريب لصاحبه فيرلين (*Verlaine, Art Poetique*) الصادر عام ١٨٨٢ هو الأول من مجموعة من الكتابات الشبيهة به، حيث استهل جو المحاكاة الساخرة والفضائح بداية من عنوانه، قائلا إنه في واقع الأمر لا يوجد شيء اسمه "فن". بل نجد الأبيات الشعرية تحتفي بفنون الشعر الخارج على القانون (بل وإنها كتبت في السجن). ويحذر فيرلين بذكاء طريف من الذكاء الطريف، وببلاغة شديدة نجده يكسر عنق البلاغة، ويكتب شعرا مقفى معارضا للقافية. وفوق هذا وذاك نجده ينمي الذوق تجاه ما هو خارج عن اللباقة. بل وفي الجمال الهارب آخر النص تبقى نفحة غجرية شديدة التأثير:

اجعل شِعرك فضلا محظوظا

منثورا في رياح الصباح النضير

العابر محملا بعبير الزعتر والنعناع...

أما كل ما عدا ذلك فهو أدب.(٩)

إن مباهج الشعر تتطاير في الهواء بالإيحاءات – "ولا شيء سوى الإيحاء!"– التي تذكرنا بالأرواح المتشردة، أما ثوابت الأدب التي تستقر في الكلاسيكيات البورجوازية العاجزة إنما تشجب الأدب وتحكم عليه بالملل الأبدي.

إن غالبية النصوص الشعرية التي تتناول الشعر يتكرر فيه ذلك التحدي الموجه إلى القواعد الأدبية، ومن هنا نجد كتاب ماكس جيكوبس (*Max Jacobs, Art Poétique*) الصادر عام ١٩٢٢، بكل ما فيه من تلقائية، يسير على نهج فيرلين: الشعر لعبة ومبدأه الأساسي هو ألا يكون مملا، فالأفكار يجب أن تتحول إلى مشاعر أو أن يتم تجنبها تماما. وطبقا لتقاليد القرن العشرين فإن عنوان "فن الشعر" في حد ذاته يحمل دوما إشارة ساخرة، إلا أن ذلك الأمر في حد ذاته يحمل تناقضا حيث إن الهجوم على القواعد المبرمجة العملية تقدم برنامجا للكتابة. إن فيرلين لا يتردد في استخدام أسلوب الأمر (خذ البلاغة واكسر عنقها!) أما قصيدة ماكليش فتصر بلا غموض

(9) "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (Mallarmé, "La Tombeau d'Edgar Poe", Oeuvres complètes, p.189.

ويحلل لورنس ليبكنج هذه القصيدة كنموذج لنوع أدبي (tombeau) يقوم فيه الناقد– الشاعر باستخدام تراث من سبقوه:

Lawrence Lipking, The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers, Chicago, 1981, pp.164-169.

على أن الشعر يجب أن يخلو من المعنى. إن مثل هذه القوالب لا تمثل زلات في "فن الشعر" الحديث، بل نتيجته المنطقية بسبب تعريف الشعر باعتباره على خط النقيض من النقد.

إن العداء المفترض والذي يدفع بالنقد ضد الشعر إنما يوفر للناقد–الشاعر الحديث فكرة متكررة. ومن الكتاب، مثل فاليري، من يبحث في هذا التعارض في سبيل تفكيكه، في حين يعتبره آخرون، مثل ستيفان جورج، مبدأ من المبادئ الأساسية في الحياة. إلا أن كلا الفريقين يستخدم تلك الحرب الدائمة بين الخلق والفكر المجرد كقاعدة تحدد الشروط الأساسية المنظمة لفنهم. إن انبهار أنصار المدرسة الرمزية بالغموض والاهتمام السوريالي باللاعقلانية كان مصدره النقاد– الشعراء الذين أخذوا يتفكرون في سبل الوصول إلى هجر الفكر، ولا يعتمد منهجهم على مجرد التجارب الشعرية بل الاستفزاز النقدي والهجوم المقصود على ما لا يتم التعبير عنه بوضوح بأقلام المنظرين الفصيحين. فقراءة سلسلة المقالات المكتوبة بأقلام مؤسسي الشعر الحديث تنبئنا مرة تلو الأخرى أن الشعر يتهرب من التعريف. "إن الشعر والنثر يمثلان قطبين على النقيض رغم عدم انفصال أحدهما عن الآخر" (*Pasternak, 'Some Statements', p.84*). ومن هنا كثيرا ما يكون هدف النقد هو الكشف عن فشله ليفسح المجال أمام الشعر كي يمضي في طريقه بهدوء. إن عجز النقاد– الشعراء عن فهم طبيعة الشعر يثبت أن الشعر ينتمي إلى نطاق منفصل نقي ونفيس، وهو النطاق الذي يمكن أن نطلق عليه اسم اللاوعي الإبداعي. ومن هذا المنطلق فإن وظيفة الوعي أو الفكر الناقد هو الكشف عن وجود قوة خفية لا حدود لها، وهو كشف يتم من خلال ما يقع فيه الوعي والفكر الناقد من أخطاء وما يشوبه من غفلة. وقد اكتشف النقاد– الشعراء ذلك الجانب قبل ذيوع شهرة فرويد.

إن التعارض القائم بين الشعر والنقد في بدايات العصر الحديث هو تعارض يقوم بتأكيد قيمة الشعر في عصر يميل أكثر إلى التعرف على صورته المنعكسة في النثر، وهو تعارض يستعين بكم كبير ومتنوع من المصطلحات. فتبعا لكل مدرسة من المدارس التي تعبر عن ذلك التعارض، نجد أنه يمكن التعرف على التناقضات بين الشعر والنقد بناء على المنظومة الرمزية وعالم الحياة اليومية، أو على ما هو لاعقلاني والعقلانية، أو على الفعل والتأمل، أو على الكمال الشكلي وغياب الشكل، أو على الشعور والانعزال، أو على التحديد والتجريد، أو على الرؤى والعلم. بل إن مثل تلك التعارضات كثيرا ما تتحدى روح الحداثة في حد ذاتها. وقد كان بعض الشعراء يرون أن فنهم هو المعقل الأخير للقيم الإنسانية في ظل قرن تقوده التقنية الجامدة الخالية من الروح، في حين تبنى شعراء آخرون التطور الآلي والتسارع في خطى التغير. ومن هنا يمكن للنقد أن ينطلق بالهجوم إما على العالم الحديث أو على الكتاب الذين ظلوا متمسكين بالماضي تمسكا يائسا. إن نقاد- شعراء العصر الحديث يعيشون حالة خلاف وصراع مع أنفسهم ومن الآخرين، وتنطلق شرارة طاقاتهم من ذلك التعارض والخلاف لا من الوفاق والاتفاق.

إلا أنه على مستوى الممارسة والتطبيق فلعل أكثر الأمور التي اختلف عليها النقاد- الشعراء والتي كان لها أكبر تأثير ممتد على أعمالهم لا تتمثل في عدم التجانس بين الشعر والنقد بل في التوتر التاريخي فيما بينهما. هل تعبر قصيدة ما عن روح أمة ما، أم أنها تنتمي إلى العالم برمته؟ وقد ثبتت صعوبة التوفيق بين المثل القومية والعالمية التي يقوم عليها الشعر. فمع اندلاع الحروب حول دعاوى قومية عدوانية في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين اضطر العديد من الشعراء إلى الإعلان عن ولاءاتهم. وقد مال النقاد المتفتحون نحو الأممية. بل وحتى في منتصف

القرن التاسع عشر عندما دعا ماثيو آرنولد النقد إلى أن يسند الأدب الإنجليزي أوضح أن "النقد الذي أقصده حقا، - أي النقد الذي يمكنه وحده أن يعيننا جدا في المستقبل، هو النقد المقصود حاليا على مستوى أوروبا عندما نركز على أهمية النقد والروح النقدية- هو النقد الذي ينظر إلى أوروبا باعتبارها ثقافيا وروحيا كونفدرالية عظمى يربطها العمل المشترك والساعية لتحقيق هدف عام مشترك" (*The Function of Criticism', p.29'*). كانت حاجة الشعراء الإنجليز إلى تفاعل وتداخل كل ما هو يوناني وفرنسي وألماني: أي وحدة دولية عالمية. وإذا الشعر يلقى الإهمال في الترجمة فإن النقد قد يكون بمثابة التذكرة في الترجمات، بمعنى وجود ثقافة أخرى محملة بأفكار أخرى. وقد كان آرنولد يدعو ويشيد بأهمية تلك الترجمات.

أما النقاد- الشعراء اللاحقون فكانت لهم شكوكهم في هذا الشأن، إلا أن وجود صدام بين وجهتي نظر متباينتين، إحداهما تعرف الشعر باعتباره يستكشف الإمكانيات الخاصة بلغة ما، بينما تدعو الأخرى إلى انصهار الشعر المكتوب بلغة ما في روح لغة أخرى، وهو صدام أدى إلى حدوث مشاكل منذ بداية حركة الحداثة. ويجدر الالتفات هنا إلى ما تتضمنه إشادة مالارمي، التي تكثر الإشارة إليها، بإدجار آلان بو باعتباره ملاكا منح "معنى أكثر نقاء على كلمات القبيلة".[١٠] فما هي الكلمات وما هي القبيلة التي تتم الإشارة إليها هنا؟ يفترض أنها إنجليزية الأمريكيين، فقد كان مالارمي مفتونا بأصوات الكلمات الإنجليزية، إلا أن مديحه الشعري أدى إلى ترجمة بو إلى مجال

(١٠) على الرغم من أن نص ريلكه Cornet كتب في أولى مسوداته عام ١٨٩٩ ثم روجع وأعد للنشر عامي ١٩٠٤ و١٩٠٦، إلا أن إعادة نشره عام ١٩١٢ (ثم استخدامه في الدعاية الحربية) أدت إلى شهرة ريلكه كبطل قومي. أما إعلان تمجيد وتأليه جورج لماكسيمين فقد تم عام ١٩٠٧ في Der Siebente Ring. وقد قام كلود ديفيد بتوضيح أثر الشعر الفرنسي على جورج وأشار إلى التحول إلى دانتي في قصائد ماكسيمين: (Stefan George: son oeuvres poétiques, Lyon, 1952).

لغوي أجنبي وهو "خلود" اللغة الفرنسية. ويمكن للمرء أن يساوي "كلمات القبيلة" بلغة متخيلة من لغات ما قبل التاريخ، أي لكنة بربرية في انتظار لمسة بو المتحضرة. وفي كل الأحوال فإن الفكرة تدور هنا حول عدم انتماء الشاعر إلى القبيلة التي ولد فيها، قبيلة الأمريكيين المتوحشين الذين طاردوه حتى الممات بسبب كراهيتهم للغته النقية الخالصة. إن بو أفضل حالا في فرنسا حيث ينال الشعراء قدرهم من التقدير، وفي سبيل العودة يتعين على بو أن يفقد صلته بالإنجليزية الأمريكية بل وربما بمنطقه وإحساسه (سواء كان نقيا خالصا أولا). إلا أن مالارمي هو الآخر لا ينفض عن نفسه ورطة مشابهة، ففي سبيل تنقية اللغة الفرنسية سيحتاج إلى الاستعانة ببعض الأصوات الإنجليزية وأن يقطع روابطه بقبيلة اللغة الفرنسية الدارجة. وهكذا نجد أن ذلك المثال يحمل جانبين. إن مالارمي كشاعر يظل غير قابل للترجمة، حيث يرتكز أثره على تركيباته الخاصة من الحروف والأصوات الموجودة في لغة ما. أما باعتباره شخصا يفكر في الشعر فيبدو لنا أمميا دوليا غير منجذب إلى بو فحسب بل إلى فكرة اللغة الشعرية الخالصة من أية شوائب خاصة بزمان ومكان وبلد ما. وإذا كان "كل شيء في العالم موجودا من أجل أن ينتهي به المقام بين دفتي كتاب" (*Oeuvres complètes, p.378*) كما ورد في مقولته الشهيرة، فلابد أن يسع هذا الكتاب لغة عالمية، أي كلمات قبيلة البشرية. ولا يمكن لمثل هذا الكتاب الذي سيسهم الناقد في إعداده أن يعترف بأية حدود.

وفي عديد من الأمم الأخرى أيضا دخل الشعراء في نقاش مع النقاد بل وفيما بينهم حول مسألة ما إذا كان عليهم أن يؤسسوا فنهم على أرضية محلية فحسب. ولم يكن ذلك موضوعا جديدا مثيرا للنقاش، فمنذ دانتي اضطر الشعراء الأوروبيون إلى اتخاذ القرار بشأن ما إذا كانوا تابعين للقدماء أم يمثلون خطا جديدا محليا دارجا، وقد أصبحت تلك المسألة أكثر إلحاحا مع

تصاعد النعرة القومية في القرن التاسع عشر عندما تنازل ويتمان عن الإنجليزية من أجل الأمريكية، وعندما استنكر دوستويفسكي قيام تورجينيف بالسماح للنزعة العالمية الأوروبية بتشويه النقاء الروسي. إلا أن تلك المسألة اتخذت منحى محملا بالشرور في القرن العشرين، فمع نجاح الحروب في صياغة حدود وأمم جديدة تم تجنيد الشعراء ودمجهم في قضايا وطنية. وقامت تلك الحروب على المستوى الداخلي أيضا، ففي ألمانيا على سبيل المثال نجد أن من النقاد- الشعراء مثل جورج وريلكه ممن كانت أعمالهم المبكرة محملة بمؤثرات أجنبية قوية (وخاصة المؤثرات الفرنسية، ولكن دون الاقتصار عليها) ما لبثوا وأن أصبحوا رموزا للروح الألمانية المتجددة. ورغم أن الأمر قام إلى حد ما على عملية سوء فهم (فليس من سبيل المصادفة أن يموت كل من جورج وريلكه في سويسرا لا ألمانيا) إلا أن تلك الرموز الوطنية تعبر بالفعل عن جوانب خاصة بكل شاعر منهما، ممثلة في النزعة العسكرية لعبادة السلف لدى ريلكه في نص *Lay of the Love and Death of the Cornet Christoph Rilke* من ناحية والجماعة اليونانية- الألمانية التي نظمها جورج محيطة بالصبي الذي منحه مكانة الألوهية باسم "ماكسيمين".(١١) وكان كلا الشاعرين قد عادا إلى الوطن ولكن لفترة وجيزة في سبيل نموذج الألماني المثالي، ومن أجل أن يتمكنا من كتابة تلك القصائد كان يتعين عليهما أن ينحوا الناقد صاحب التوجه العالمي جانبا، ذلك الناقد الذي كان يعيش أيضا داخل كل منهما.

أما الشعراء والنقاد الإنجليز فلم يواجهوا نفس القدر من إغراء الانتماء إلى أمم أخرى، كما أن الأسلوب الحديث في الشعر استغرق زمنا أطول قبل

---

(١١) إن مصطلح "الابتداء" (initiation) هو المستخدم للإشارة إلى هذا النوع الأدبي كما ورد بقلم ليبكنج في كتابه الذي يركز فيه على كل من دانتي وبليك وييتس: (Lipking. The Life of the Poet, pp.13-64).

وصوله إليهم. إلا أن الأجانب كانوا يعيشون بينهم. وبالنسبة لوليم بتلر ييتس فإن مسألة الاختيار بين شعر إيرلندي محلي أصيل نابع من الناس وبين الإيقاعات الجديدة الساحرة والأجواء التي هبت عليه من القارة الأوروبية كانت مسألة لقيت حلا في حالة أشبه بالهذيان حيث تمكن الناقد من إقناع الشاعر بإمكانية أن تكون إيرلندا القديمة وفرنسا الحديثة هما نفس المكان، كما استطاع نقاد- شعراء أجانب آخرون تهريب المزيد من أوجه التجديد الجريء عبر الحدود الإنجليزية. وترجع جذور الأسلوب العالمي في الشعر إلى كل من عزرا باوند وت. س. إليوت، ففي خضم بحثهما المستمر عن أساليب لتجديد اللغة ولإيجاد أفكار نقدية تتجاوز الشروط البريطانية، نجدهما لا يعيران أي التفات نحو الادعاءات الإقليمية. ونجد أن باوند كان مصرا على أن الشعر الإنجليزي قادر على استيراد خصائص من الشعر الصيني أو شعر إقليم بروفنسال، كما نجد أن إليوت قد قام بتأليف أكثر القصائد تأثيرا في القرن العشرين بناء على مواد من أسطورة بابل. ولعل كلا من باوند وإليوت لا يمثلان النقاد الذين كان يقصدهم آرنولد، إلا أنهما نجحا في تحقيق برنامجه بشأن دمج الأدب العالمي في صميم الأدب الإنجليزي، إذا كانت اللغة الإنجليزية هي اللغة المستخدمة في الكتابة.

وقد كانا بما لا يدع مجالا للشك من النقاد- الشعراء. وإذا كان باوند يقسم باندفاع جدلي أن الشعراء هم أفضل النقاد بل هم بالفعل النقاد الحقيقيون الوحيدون، نجد إليوت يقوم بالدعاية غير المباشرة لهوية كل من الشاعر والناقد تحت عنوان "الناقد الأمثل" قائلا: "إنه من غير المجدي القول بأن النقد هو من أجل 'الإبداع' أو أن الإبداع هو من أجل النقد. ومن غير المجدي أيضا الافتراض بوجود عصور للنقد وعصور للإبداع، كما لو أننا عن طريق الانغماس في الظلام الفكري نحمل آمالا أكبر للوصول إلى النور الروحي. إن

ذلك الاتجاهين في الإدراك متكاملان، ونظرا لكون الإدراك نادرا ومرغوبا وغير رائج فمن المتوقع أن يكون الناقد والفنان المبدع وجهين لشخص واحد" (*The Perfect Critic, p.16*)، وهي مقولة لعلها تحمل قدرا من الرفعة والنخبوية. وقد مر إليوت بفترات من الجفاف الإبداعي، وقد انعكست بعض هواجسه التي عبر عنها في كتاباته النقدية على أشعاره. وعندما يقتحم صوت الناقد النص الشعري – "وهو أسلوب للتعبير عن تلك الحالة، دون تحقيق المرجو منها" (*East Coker*)- يقترب النص حينها من المحاكاة الساخرة للذات. إن إشارة إليوت إلى "اتجاهي الإدراك" يذكرنا بإحدى أشهر جمله: "شهد القرن السابع عشر انفصالا في الإدراك لم نتخلص منه أبدا" (*The Metaphysical Poets", p.247*")، ونجد في الانسجام القائم في تلك المقاطع مؤشرا إلى أنه ربما كان يفكر في حالته هو، أي تلك الحال من الفصام أو الشيزوفرينيا الممثلة في ضمير الجمع "نحن" الذي يسعى جاهدا لتوحيد طبيعته المنقسمة. ولكن ذلك الجهد كان أكثر من مجرد جهد شخصي فردي، بل دفع بجيل من النقاد- الشعراء على مستوى العالم، على تنوعهم، مثل ديلمور شوارتز وجورج سيفيريس، إلى تتبع خطى إليوت. إن ذلك الإدراك الموحد للناقد والفنان المبدع مجتمعين في شخص واحد أصبح مثالا عالميا.

فما هي مبادئ ذلك الناقد- الشاعر العالمي الحديث؟ لا توجد مجموعة من المقولات والقوالب التي يمكنها أن تعبر بدقة عن هذا القدر الكبير من الدروس المتنوعة المنتشرة حول العالم، ويتعين علينا أن نتذكر دائما أن قدرا كبيرا من طاقة النقاد- الشعراء يتم توجيهها إلى الخلاف فيما بينهم، إلا أن نقاشاتهم وخلافاتهم كثيرا ما تشترك في بعض الفرضيات والأشكال المشتركة. بل إن أشد المعارك بين النقاد- الشعراء تتمتع بنوع من الترابط

كثيرا ما لا يكون مفهوما من قبل المنظرين الواقعين خارج دائرة هؤلاء النقاد- الشعراء، في حين أن المسائل التي يتناولونها داخل الدائرة تبدو واضحة ومفهومة ومن الممكن تحديدها.

ويدور المبدأ الأول حول وظيفة النقد. حيث يرى كل النقاد- الشعراء تقريبا أن النقد الحقيقي يجب أن يتدخل في الشعر. أما النقاد من غير الشعراء فيرون وظيفتهم ممثلة أساسا في الوصف والموضوعية، فعندما يكتب هؤلاء النقاد مقالاتهم عن النقاد- الشعراء مثلا فنجدهم قد يقومون بذلك دون اتخاذ أي موقف بشأن ما إذا كان يجب على الشعراء أن يكونوا هم أنفسهم نقادا، وما إذا كانت نتيجة كتاباتهم سلبية أم إيجابية بالنسبة لنظم الشعر، أو ما إذا كان يجب مواصلة تلك الممارسة في المستقبل. إن هذا النقص في التوصيات الحاسمة يمكن اعتباره علامة على الموضوعية البحثية، أو علامة على عدم وضوح الموقف. وعلى أية حال فقليل من النقاد- الشعراء من يتخذ هذا الموقف المتعالي، بل تميل كتاباتهم النقدية إلى تقديم برنامج ما وإصدار توجيهات لما يجب أن يكون عليه الشعر. إن تاريخ الشعر ليس أكثر بعدا أو حيادية في هذا السياق عن الجدل المشتعل حاليا، ولابد من توظيف كلا الموقفين. وعلى الرغم من دعم إليوت لفكرة "نظرية موضوعية للشعر" في مقالته النقدية عام ١٩١٩ عن "التقاليد والموهبة الفردية" (*Tradition and Individual Talent*) فإنه يفترض أن كل شاعر حقيقي يتدخل في عملية الإبداع الشعري، مغيرا النظام القائم بأكمله مع كل عمل فني جديد. وهكذا فإن "الإدراك التاريخي" الذي يجعل الكاتب تقليديا هو الذي "يجعل الكاتب واعيا بدقة بالغة لموقعه في الزمان وحالته المعاصرة" (ص٤). إن تلك المعاصرة، أي الجهد المقصود لتعديل الطرق التي يفكر فيها الشعراء في فنهم، هي التي شكلت رأي إليوت في التقاليد أو ما يمكن الإشارة إليه باعتباره درسه الأخلاقي في قوله: "إن ما يجب الإصرار عليه هو أنه يتعين

على الشاعر أن يطور أو يكون وعيا بالماضي، وأن عليه أن يطور هذا الوعي على مدار حياته العملية". وقد قام بعض النقاد بتأويل تلك المقولة والمقالة التي ظهرت فيها باعتبارها نظرية في التقاليد والتراث الأدبي، أما إليوت نفسه فقد اعتبرها من التعاليم أو بتوضيح أكبر قال عنها إنها "برنامجي لحرفة الشعر" (ص٦). إن الناقد- الشعر يرغب في تغيير الشعر الذي يتناوله.

ولعل هذا التدخل قديم بقدم النقد نفسه ولكن النقاد- الشعراء في العصر الحديث انتقلوا به إلى آفاق أعلى، حيث يبدو أن العديد من الكتاب ينظرون إلى الجهد المبذول ليصبح المرء شاعرا باعتباره مطابقا للجهد المبذول في صياغة برنامج جديد للشعر. ويقدم المانيفستو دليلا عاما على ذلك الدافع، إلا أن الدليل الأكثر خصوصية واستمرارا ربما يتمثل في بعض الأعمال الغريبة التي تشهد تبادلا بين الشعر والنقد. ولا توجد كلمة مناسبة لوصف تلك الأعمال (ربما تحقق كلمة "الابتداء" بعضا من المعنى)(١٢) التي انتشرت في الفترة الحديثة كانتشار أوراق العشب. إن كتاب دانتي *Vita Nuova* يقدم نموذجا لذلك، حيث يجمع الكاتب عددا من نصوصه الشعرية جنبا إلى جنب، موضحا الظروف التي أدت إلى تأليفها، ومبينا كيفية تأويل كل منها، ومتتبعا الأهمية الخفية لحياته الإبداعية إلى الحاضر مع التنبؤ بالمسار المستقبلي الذي ستتخذه حياته الجديدة. ولم يستخدم أي كاتب لاحق عليه نفس ذلك الشكل في الكتابة، ومع ذلك نجد أن أسلوب دانتي في قراءة ذاته كان له تأثيره على عدد كبير من الأعمال الأخرى، وهو تأثير اتخذ صورة مباشرة أحيانا (مثلما هو الحال مع ييتس في كتابه الصادر عام ١٩١٨ *Per Amica Silentia Lunae*)،

---

(١٢) لقد عبر وليمز عن موقفه المعادي لقصيدة "الأرض الخراب" تعبيرا قويا وتاما في مقاله ("An Essay on Leaves of Grass") المنشور عام ١٩٥٥، انظر أيضا: "The Poem as a Field of Action".

وأحيانا بشكل غير مباشر (مثلما هو الحال مع جويس في كتابه الصادر عام ١٩١٤ *Portrait of the Artist as a Young Man*). إن القسمة الفاصلة بين الإبداع والنقد تختفي في مثل تلك الكتابات، بل تقوم بعرض ابتداء الكاتب رحلة الدخول إلى عالم الكتابة، وكذلك ابتداء دخول نقاده إلى عالم قراءة وتأويل أعماله، وهي عملية قد تتحول الأعمال المبكرة خلالها إلى صور مسبقة لأعمال لاحقة، في حين تتحول مشاكل العصر الذي يعيش فيه إلى صور لعملية فهم الذات لدى الكاتب. إن الناقد- الشاعر يعلمنا كيفية قراءة العمل عن طريق تعليم ذاته، أما المبادئ التي يتم اكتشافها فتتولد من القراءات النقدية بل ومن القصائد التي ما زالت في طور التكوين ولم تتم كتابتها بعد.

إن هذه الأعمال متقلبة الشكل، وكثيرا ما نجدها تعتمد على المذكرات واليوميات حيث يمكن لتعاقب المقاطع أن توفر سياقا للنصوص الشعرية الناشئة، في حين تعمل القصائد والتعليقات على صياغة سيرة ذاتية فنية. وقد كانت تلك المذكرات شائعة تحديدا في اللغة الإسبانية، فعلى سبيل المثال نجد أن كتاب خوان رامون خيمينيز المهم الصادر عام ١٩١٦ (*Juan Ramon Jimenez, Diary of a Newly Married Poet*) يمزج الشعر بقصائد نثرية قصيرة بما يشير إلى تحول حاسم تجاه فن جديد للشعر، وينعكس أثره في كتاب جارثيا لوركا (*Poet in New York*). أما الجزء الأخير من كتاب جويس بما فيه من سرد لمولد قصيدة على نمط الـ"فيلانيل" (*villanelle*)، وبما فيه من مناقشات جمالية بالغة، وخاتمته الواردة في شكل مقاطع من المذكرات، هو جزء يسجل ابتداء دخول مؤلفه إلى العالم الروائي. وهو ما ينطبق أيضا على كتاب ريلكه الصادر عام ١٩١٠ (*Notebooks of Malte Lauridis Brigge*) والذي كان يعتبر دوما أقرب إلى الرؤيا عنه رواية، كما لو كانت حجرة يتم فيها تخزين الذكريات واستخراج

قصائد في المستقبل. وإذا كانت كتابات ريلكه النثرية تتماس مع الشعر فإن شعر باوند (مثل نصه الصادر عام ١٩٢١ "*Hugh Selwyn Mauberley*") يتلاعب أحيانا وعن قصد بالشعر كما نجد في افتتاحيته الشهيرة: "خلال ثلاثة أعوام قضاها غير منسجم مع زمانه/ حاول جاهدا إعادة الحياة إلى الفن الذي مات/ مع زمانه، للحفاظ على ما هو "جليل"/ بالمعنى القديم. مخطئا منذ البداية" (ص١٨٧). إن باوند يسخر من فن أفضل للشعر في الوقت الذي يبحث عنه. فمع إشرافه على مرحلة نهاية النزعة الجمالية والدوامة إذا به يمهد الطريق أمام الأسلوب المستخدم في ديوانه *Cantos* وينطلق في استياء نقدي تجاه نسيج الشعر. إن نصه "*Mauberley*" يفوق بياناته المعلنة، كما يمثل نقطة الابتداء لما ينادي به.

إلا أن مثل تلك الأعمال تظل غير منتهية، ويستمر الخلاف بين الشاعر والناقد إلى الأبد، فلا نجدهما يتوصلان إلى نقطة وفاق على سبيل المثال في التوتر القائم في كتاب وليم كارلوس وليمز *Spring and All* الصادر عام ١٩٢٣، بما فيه من ارتباك واضح. حيث يتلاعب بفصول كتابه متنقلا بحرية بين الشعر والنثر، فيقاطع النثر فجأة بسطور من الشعر، والشعر بالنثر، مرتجلا كلا من الشكل والمضمون، وداعيا القارئ إلى مشاركته في مشاكله. وتتمثل المشكلة الرئيسية في العلاقة بين النثر والشعر، وهي مسألة يمثلها ذلك الكتاب صغير الحجم، ويناقشها بلا هوادة. كما نجد عديدا من الأفكار بما فيها عدم وجود "أي اختلاف ملحوظ بين النثر والشعر" (ص١٤٤). إلا أن العمل في مجمله يؤكد على أن "الانفصال تام" وأن الانتقال من النثر إلى الشعر يمهد الطريق ويعلن ميلاد عالم جديد من الحرية: "النثر: عرض الوقائع الخاصة بالمشاعر والحالات الفكرية والمعلومات بمختلف أنواعها – من عرض للتكنيك، واللغة المتخصصة بمختلف أنواعها– الخيالية وغيرها. الشعر: وهو شكل جديد يتم تناوله باعتباره حقيقة في حد ذاته" (ص١٣٣).

إن هذا الكتاب يسعى إلى بلوغ تلك الحقيقة، حيث يبدأ بنبرة عداوة وعنف مع قارئ يكره الكتب التي هي على شاكلة ذلك الكتاب الذي يجد نفسه بصدد قراءته وكتابته، إذا به يقدم براعم لمجموعة من القصائد المخالفة لما هو سائد، ويصف تلك البراعم بالربيع (*Spring*). "ويتم تحديد الأشياء واحدا تلو الآخر": الأحراش بطول الطريق إلى المستشفى المعدي، أو عجلة اليد الحاملة حمراء اللون. وبالطبع يمكن اعتبار صياغة مثل هذه القصائد العشرية انتصارا، وخاصة في ذلك العصر المظلم والقاتل كما يتخيله وليمز. إلا أن نبرة الكتاب أبعد ما تكون عن نبرة الانتصار، فعلى الرغم من امتلائه بالفكاهة إلا أنه يبدو أيضا متسرعا ومتشاكيا ونافذ الصبر– وهي تجربة تجاوزت نتائجها حدود السيطرة والتحكم. كما أن الشعر والنثر لا يبدو متجانسا أحده بجوار الآخر، بل عادة ما نجدهما في حالة صدام.

إن هذا الكتاب يسعى إلى إثارة الحنق، ونجد فيه جدلا حادا متسارعا وطارئا إلى الدرجة التي كثيرا ما لا يحرص وليمز نفسه على إكمال جملة من جملة فيقفز منها إلى ما بعدها. إن الأشياء التي يتضمنها ذلك الجدل متعددة: القوالب النثرية، طمع الطبقة الحاكمة، المفكرون والمثقفون بلا جذور، وكل أعداء الخيال. إلا أن الكتاب يستهدف على وجه الخصوص مؤلفا وعملا لا يتم التصريح بهما، وهما نص إليوت "الأرض الخراب". بل إن عنوان كتاب وليمز يتمرد على الجفاف أوروبي الطابع لدي إليوت في قسوة شهر إبريل الروحي، حيث نجد أن "الأشياء الحمراء/ والبنفسجية، المتشعبة، المستقيمة، المتفرعة" الخاصة بـ"الأحراش بطول الطريق إلى المستشفى المعدي" (ص٩٥) تنبض من قبضة الماضي. إن فكرة التراث التقليدي تثير غضب وليمز الذي يعتبرها مرادفا مخففا للسرقة الأدبية، كما أنه لا يلتزم بمفاهيم "الرمز" أو "الشعر النقي الخالص". "يتم تشبيه الكتابة بالموسيقى، ويبدو الغرض من ذلك هو جعل الشعر فنا نقيا خالصا، كالموسيقى... ولكنني

لا أؤمن بأن الكتابة هي موسيقى، ولا أؤمن بأن الكتابة ستنال قيمة أو قوة بمسعاها لتحقيق شروط الموسيقى... إن الكاتب المعبر عن الخيال سيبلغ أقرب حالات الموسيقى لا عندما تتسلخ مفرداته عن الأشياء الطبيعية والمعاني المحددة بل عندما تتحرر من القيمة المعتادة للمعنى عن طريق نقلها إلى وسيط آخر وهو الخيال" (ص١٥٠). إن الحقيقة محددة المعالم، الحقيقة غير المتعارضة مع الخيال بل التي تؤكد الخيال وتتأكد به، يجب أن تحل محل التجريد والنخبوية التي تسود المدرسة الحديثة التي ساهم إليوت في تعريفها.[١٣] ولا يدعي وليمز معرفته بالضبط عن نوعية الشعر الذي يدعو له، حيث يرى أنه أمر يجب اكتشافه من خلال فعل كتابة الشعر، إلا أنه يعلم بدقة الأمر الذي يدعو ضده. إن فورة المعارضة هي مصدر الإلهام في كتابه.

ويطلق العديد من النقاد- الشعراء العنان لفورة غضب شبيه، فالتدخل في الشعر يتطلب قوة التقويض والخلق، ونجد أن وليمز لا يضيع وقته في مناقشة التراث وقصيدة "الأرض الخراب"، بل يريد أن يمحو كلا منهما من على وجه الأرض، أو على الأقل أن يوجد مساحة لا تسعهما. في حين أن ناقدا أكثر مسالمة من وليمز، كالناقد نورثروب فراي، يشير إلى أن النظام العام للأدب يتيح مساحة وافرة تسع كلا من إليوت ووليمز، وأن أعمال كل منهما تندرج بسهولة تحت نموذج "الربيع"، وهو رأي نادرا ما يتبناه النقاد- الشعراء. إن الحاجة إلى استغلال المبادرة وتحديد السبيل الوحيد الذي يجب على الشعر أن ينتهجه تمثل الدافع وراء معظم كتاباتهم النقدية وتغلق الباب في وجه البدائل التي تبدو غير مجدية (مثلما حكم إليوت نفسه على ملتون بأنه يحمل تأثيرا سيئا، "وهو تأثير ما زلنا مضطرين إلى النضال في

---

(١٣) انظر: T.S. Eliot, "Milton I" (1936). On Poetry and Poets, p.157. وقد تراجع إليوت عن هذا الرأي في مقاله "Milton II" (1947). pp.181-183.

مواجهته").[١٤] بل يجب على التاريخ أن يتماشى معهم، فعندما يكتب شاعر شديد الطموح مثل إزرا باوند النقد، يبدو أن قضايا الحضارة والحرب والسلام والاقتصاد والعنصرية وحالة العالم هي قضايا تنهار تماما ويتم اختزالها لتقتصر على مسألة الأفكار التي يمكن أن تعبر عن تولد القصائد التي يود تأليفها. إن هذا مثال قد يبدو مبالغا فيه ولكنه ليس فريدا في نوعه. فمرارا وتكرارا نجد أن النقاد- الشعراء في بداياتهم يكتشفون أن مسيرة تطورهم الشعري تتماشى تماما مع مسيرة تاريخ العالم في زمانهم. إن الصيغتين المتنافرتين لـ"الربيع" لدي إليوت ووليمز لا تعبران فقط عن سيرتين ذاتيتين مختلفتين، بل تأويلين مختلفين للاتجاه الذي يمضي العالم فيه، حيث يتصارع كل من سبنجلر وجها لوجه مع هنري فورد. وكل صيغة منهما تفوز بما تصبو إليه، أي مساحة وأساس لكتابة المزيد من النصوص الشعرية.

إذا كان المبدأ الأول لعديد من النقاد- الشعراء في العصر الحديث لا يتمثل في وصف الشعر بقدر تغييره، إلا أن المبدأ الثاني يؤكد على أن كل تغيير بارز لابد وأن تصاحبه ثورة ما في التكنيك. "حقا، إن لم يكن التكنيك يحظى باهتمام كاتب ما"، كما ترى ماريان مور، "فإنني أشك في كون هذا الكاتب فنانا"، وهي مقولة تنطبق عند استبدال "الكاتب" و"الفنان" بـ"الناقد" و"الشاعر". إن كل ناقد- شاعر يكون مهتما بالتكنيك، بل ومنهم من هو مهموم تماما به، وهو ما يميز النقاد- الشعراء عن النقاد الذين يعجزون عن ممارسة الفن الذي يتحدثون عنه، وبالتالي يعتبر ميزة جديرة بالفخر. وفي بدايات العصر الحديث كان الكثير من الشعراء مقتنعين بضرورة ابتداعهم تكنيكا خاصا بهم. فكما نجد في مدرسة إليوت، فإنه لا يمكن وراثة التكنيك

(١٤) ترد هذه الملاحظات في مقدمة كتاب باوند: Literary Essays, ed. T.S. Eliot, New York, 1954, p.xiii.

أو تكراره، بل يجب الحصول عليه بجهد كبير. ونجد أن بعض النقاد-الشعراء من فترات سابقة كانوا يؤلفون أحيانا كتبا عن فنون الشعر أو كتبا لإرشاد الشباب، إلا أن شعراء العصر الحديث لا يرتاحون إلى تلك النوعية من الكتب. فعندما كتب ريلكه *Letters to a Young Poet* على سبيل المثال، نجده مصدر إلهام وافر ولكنه يكاد يخلو من النصائح العملية. ويمكن للشاعر الشاب أن يستخلص أن التكنيك ذو أهمية قصوى، ولكنه في نفس الوقت يخضع لظروف شخصية وليس قابلا للانتقال مثله في ذلك مثل انتمائنا لجنس دون الآخر. بل إن ريلكه نفسه يعقد مقارنة بين الجنس والتكنيك مشيدا بريتشارد ديميل قائلا: "إن قوته الشعرية عظيمة، في قوة الغريزة البدائية، لها إيقاعاتها الخاصة الثابتة وتتفجر منه كانطلاقها من فوهة الجبال". فكيف يتعلم المرء تلك الإيقاعات؟ من المفترض عدم إمكانية ذلك، فكل شاعر حقيقي يجب أن يصبح في حد ذاته جبلا (واديا أو مجرة). إلا أن ذلك التصوير المبهم للتكنيك لا يقلل من أهميته، بل على العكس من ذلك، يصبح بلوغه علامة على مجده، وبمثابة النور الدفين الذي يلقي على صاحبه بضياء الشعر.

ولا نجد من بين النقاد- الشعراء في العصر الحديث من يحمل تلك الشارة بوضوح كما هو الحال بالنسبة لفزرا باوند، حيث إن التكنيك يستحوذ عليه تماما، وليس مجرد مصدر لإحساسه بذاته بل مصدر رؤيته للإنسانية: "إن كل من يؤدي عمله جيدا بالفعل يحمل داخله احتراما دفينا تجاه كل من يؤدي عمله جيدا بالفعل، وهي رابطة دائمة بيننا، ... فمن يؤدي عمله جيدا، وإذا كان سعيدا بعمله بالدرجة التي تجعله يتحدث عنه فيما بعد، نجده دوما ينال رضا مستمعيه، ويحصل على اهتمام جماهيره في اللحظة التي يتفوه فيها بأمر حميمي تجعله خبيرا، وكقاعدة عامة لا نجده يلقي بالتعميمات بل يقدم مثالا محددا لما يستحق الذكر، فالحقيقة هي الفرد" *(On Technique, p.19)*. إن هذا الناقد- الشاعر ينعم بخبرته، إلا أنه يود أيضا أن يشارك الآخرين فيها،

في نقابة حرفية على نهج راسكين، حيث نجد كل فنان أو فنانة في مجال خاص قد يمتد يوما ليشمل العالم. وكثيرا ما يظهر على السطح لدى باوند احتقار لمن هم مجرد نقاد، "فإذا كنت ترغب في معرفة شيء عن السيارة، هل تتوجه لرجل صنعها وقادها، أم إلى رجل مجرد سمع عنها؟" (*ABC, p.30*)، فالصانع المخلص يتفوق على المنظر الجالس في مقعده. ولعل هنالك قدرا من الدفاع عن النفس في تلك المقولة، فقد كان باوند له أسبابه التي تجعله يخشى الأساتذة الأكاديميين، إلا أنه لم يخرج عن مساره في سبيل الإفصاح عن امتلاكه زمام التكنيك. فإلى جانب تلميذه المتميز إليوت، نجد أن جيلا كاملا من أفضل الشعراء الأمريكيين اتبعوا مدرسته. فعندما قال إليوت بأنه لم يوجد ناقد- شاعر آخر "مهتما باستمرار بتعليم الآخرين كيف يكتبون"، وعندما أكد أن "كتابات باوند النقدية، بما اتصفت به من تفرق وقلة، تشكل قدرا من الكتابات النقدية لا يمكن الاستغناء عنه"،[١٥] كان يعبر عن امتنانه والعديد من الشعراء لباوند.

أما رسالة باوند وما تركه للاحقين فلا يتمثل في تعليمهم التكنيك بقدر تقديم تكنيك للتعليم، ويمكن توضيح تلك النقطة بتأمل حكايته الطريفة المفضلة عن "أجاسيز والسمكة" التي يستهل بها كتابه الصادر عام ١٩٣٤ حول "أبجدية القراءة" ***ABC of Reading***. حيث يقدم عالم الحيوان الكبير سمكة إلى أحد طلبته في الدراسات العليا، ويطلب منه أن يصفها، فيعود الطالب إليه بتعريف من أحد الكتب الدراسية، فيكرر أجاسيز مطلبه، فيعود الطالب بمقال من أربع صفحات، ليجد نفسه مطالبا مرة أخرى بالنظر إلى السمكة. "وبنهاية الأسبوع الثالث كانت السمكة في حالة تحلل بالغ، ولكن الطالب كان قد عرف

---

(١٥) إن التناقضات وخداع الذات الذي تتضمنه جهود بعض الكتاب لإضفاء جانب جمالي على القضايا السياسية هي مسألة شغلت العديد من الباحثين والمتخصصين في الدراسات الأدبية في نهايات القرن العشرين (تيري إيجلتون على سبيل المثال).

شيئا ما عنها" (ص١٨). إن هذا الأمر يمثل بالنسبة لباوند منهج العلم الحديث والذي يجب أن يكون أساسا لكل أنواع التعليم. ولكن ما الذي تعلمه الطالب؟ لا شيء، كما يبدو، سوى ضرورة النظر والتأمل. أما الجزء الأخير من الكتاب عن ميزان الشعر (*Treatise on Meter*) فيقدم درسا تعليميا شبيها: "الإجابة هي: استمع إلى الصوت الصادر" (ص٢٠١). ولا يجب التقليل من قيمة ذلك المنهج الذي يستخدمه أستاذ قدير لإقناع تلاميذه بأنهم هم أنفسهم سيتعرضون للنظر والتأمل والاستماع، ولكنه منهج إجباري يدعي الموضوعية في حين يجبر الطالب على تخمين نوعية الرد الذي يرضي معلمه. فالمعلمون يريدون الحصول على شيء معين (لا رائحة السمكة مثلا)، ويجد الطلاب ما يبحثون عنه. وفي سبيل النجاح في المادة التي يدرسها باوند كان على تلاميذه اكتشاف فنون الشعر الحديث، ولم يتعلموا ذلك من استيعاب المبادئ بقدر ما اكتسبوه من تقليد باوند نفسه.

وينطبق ذلك فيما يتعلق بالكثير من مناهج تعليم التكنيك التي يفضلها عديد من النقاد- الشعراء في العصر الحديث. ومن ناحية قد يبدو الوعي الذاتي والإحساس بالتكنيك الشعري بمثابة خطوة كبيرة للأمام في النقد في القرن العشرين، فالقليل من نقاد الماضي كانوا قادرين على فعل الانتباه المستمر- لا لمعاني القصائد بقدر بنيتها وأنماطها الصوتية واللغوية- الذي يعتبر أمرا مفروغا منه لدى أفضل نقاد العصر الحديث. فقد مهد النقاد- الشعراء الطريق أمام تلك الطفرة، ممثلا على سبيل المثال في التحليل البنيوي لدي أصحاب المدرسة الشكلية الروسيين والتشيكيين، أو فيما نجده من مناهج القراءة الدقيقة المرتبطة بمدرسة النقد الجديد في أمريكا. ومن ناحية أخرى، فإن هذا التركيز على التكنيك قد يبدو أمرا خادعا، فعلى مستوى الممارسة أدت موضوعيته الظاهرة إلى تبني بعض الأساليب على حساب أساليب فنية أخرى مع تجاهل تقنيات الكتابة التي كانت خارج تلك

الدائرة. ومن هنا قام بعض دعاة النقد الجديد بتعليم تلاميذهم قراءة كل نوع أدبي كما لو كان قصيدة غنائية ميتافيزيقية قصيرة مثل قصائد جون دون ورانسوم، في حين تم اتهام دعاة المدرسة الشكلية بأنهم اختزلوا تولستوي. ولعل تلك الاتهامات تفتقد إلى العدالة ولكنها مع ذلك تكشف عن مشكلة حقيقية، وهي ما يكمن في دراسة التكنيك من تحيز وانحياز مستتر. ومن خلال مناقشة التكنيك تحديدا يميل النقاد- الشعراء إلى الكشف عن التزاماتهم الشخصية والأيديولوجية القوية. إن "التكنيك" كما يراه باوند "هو صمام الأمان والاختبار الوحيد لأمانة الفرد" (*On Technique, p.20*)، وربما يكون هذا هو السبب الذي دعا باوند وغيره من النقاد- الشعراء إلى الحديث عن كيفية اكتساب التكنيك، كما لو كان أمرا يتطلب الخبرة الذاتية لفهمه. فمن خلال مناقشة كيفية كتابة القصائد الشعرية نجدهم يخبروننا بوضوح تام عن هوياتهم.

بل إن بعض النقاد- الشعراء يربطون بين التكنيك وأجسادهم وأرواحهم، حيث يتعين على الشعر الحر طبقا للورنس أن يكون "تعبيرا مباشرا صادرا عن الرجل الكامل في لحظة ما، فهو جيشان الروح والعقل والجسد معا، دون استبعاد أي شيء" (*Selected Literary Criticism, p.87*). والشعر الرسمي هو الآخر مدفوع بقوة البيولوجيا كالتزاوج شبه الجنسي بين الحب والقانون: "إن الالتزام بالقافية والإيقاع المنتظم هو خضوع للجسد، ولكيان الجسد ومتطلباته. إنه اعتراف بحركة القصور الذاتي الحية الإيجابية، والتي تمثل النصف الآخر من الحياة بخلاف الإرادة الخالصة للقيام بالحركة. وفي هذا الاكتمال يمثل ذلك الخضوع جانبي المقاومة والاستجابة التي تقوم بها العروس في أحضان العريس" (ص١٨٧). إن التحليلات التي قدمها لورنس للتكنيك تبحث عن "النسق العاطفي الخفي" الذي يصنع الشكل (ص٨٠). وعلى نفس المنوال نجد أن وليامز قضى جل حياته محاولا

استخلاص الشعر من "التكوينات المحددة والحقيقية التي تختفي فيها حياته" مثلما يحاول الطبيب الكشف عن طبيعة مرض ما عن طريق تحديد أعراضه الجسدية. ومن هنا كانت موافقته على مفهوم "الشعر الانعكاسي" (*projective verse*) والذي أسسه تشارلز أولسون جزئيا اعتمادا على تركيبات وليامز، ويقول أولسون "إذا كان للشعر الآن، في عام ١٩٥٠، أن يستمر في مسيرته، وإذا كان له أن يقوم بوظيفة جوهرية، فيجب عليه في رأيي أن يتعرف على ويطبق بعض قواعد وإمكانيات التنفس، أي قدرات كاتب الشعر ومستمعيه في التنفس" (*Olson, "Projective Verse", p.147*). ويعمل وليامز وأتباعه على إضفاء الحيوية على السطر الشعري الذي يمثل وحدة إيقاعية متصلة عضويا بنبض التنفس والدماء، وبالتالي فإن فهم التكنيك من هذا المنطلق يجعله جزءا من الحياة، ولكنه يتصل أيضا بعلاقة أكبر بالطبيعة كما لو كان يخضع للمسات مما يطلق عليه رانسوم "جسد العالم". وقد رأى أولئك الشعراء أن الشعر هو كل ما يذكرهم به الناس في العصر الحديث من حقيقة الأشياء في كيانهم الفردي غير التقني وغير المجرد. حيث يرى وليامز "إننا نكون محظوظين عندما يمكن الإمساك بذلك التيار الكامن تحت الأرض فتتفجر المياه النقية من الينبوع السري لمجموع حياتنا"، فالتكنيك هو تلك القوة التي ينطلق منها ذلك الينبوع إلى سطح الأرض.

وإذا كان في وسع التكنيك القيام بكل ذلك فهو يعدنا بنوع من الخلاص. ولكننا نجد أن هذا الرأي لا يتبناه كل النقاد- الشعراء، كما أن إليوت كثيرا ما حذر من مغبة خلط الشعر بالدين، ومع ذلك فإن العديد من النقاد- الشعراء يقومون بعملية دفاع مستميت عن فنهم مؤكدين على فائدته بل وضرورته في الأزمنة التي يظل فيها غالبية البشر لامبالين بالشعر. يجب إنقاذ الشعر، بل وربما يستطيع الشعر إنقاذنا، ويشترك النقاد- الشعراء في العصر الحديث في قناعتهم بذلك المبدأ الثالث، حيث لا يعتبرون استمرار ونجاة الشعر أمرا

مفروغا منه، وبالتالي نجدهم باعتبارهم نقادا يعملون على إنقاذ الشعر ونجدته لا من خلال مناقشاتهم لنصوص شعرية في حد ذاتها بل في مواقفهم من الشعر كأسلوب للحياة. وقد تعرض الشعر بالتأكيد للخطر في فترات سابقة أيضا، ومن هنا كان "الدفاع عن الشعر" من الأشكال النقدية القيمة، ولعله شكل قديم بقدم النقد. فعندما فكر سقراط في حرمان الشعراء من جمهوريته لم تكن مدينة أثينا تخلو من عشاق الشعر ممن عارضوا سقراط، بل وإذا كانت الفلسفة الغربية تتكون فعلا من هوامش على فلسفة أفلاطون، كما يرى بعض الفلاسفة، فلعله في وسع النقاد أن يؤكدوا أيضا أن النقد الأدبي الغربي يتكون من الردود على مقولات أفلاطون. كما أن الهجوم الذي يتعرض له الشعر لا يقتصر على النظرية، فعلى مدار التاريخ شن الفلاسفة ورجال الدين والحكام المستبدون هجوما على الشعراء، وإذا خلا عصر ما من الكتابات "دفاعا عن الشعر" فإنما يمثل ذلك عصرا تعرض فيه الشعراء لقمع وقهر كامل لا التمتع بالأمان من الهجوم عليهم. ونجد أن كثيرا من الشعراء مثل توماس جراي يتماهون مع الشعراء الغنائيين المتنقلين من مقاطعة ويلز- من الزعماء والخارجين على القانون- الذين تعرضوا للمذابح على يد الملك إدوارد الأول. ومن هنا كان انخراط النقاد- الشعراء في القتال من أجل الحفاظ على الحياة. ومن هذا المنطلق فإن الناقد- الشاعر الحديث إنما يمثل امتدادا للتراث.

إلا أن سلسلة الدفاع عن الشعر مرت بعملية تغير عميق في الأزمنة الحديثة، ويمكن وصف جانب من جوانب هذا التغير بالتأكيد على عداء شعراء العصر الحديث لفكرة الوظيفة والخدمة العامة التي يقوم بها الشعر. ففي الماضي قام المدافعون عن الشعر بالتأكيد على قيامه بوظيفة اجتماعية حيوية من خلال تعليم وإسعاد المواطن المتعلم، وتحسين سلوكياته، مع تخيل عالم مثالي يمكن للإنسانية أن تصبو إليه، وبالتالي كان يمكن اعتبار أعداء

الشعر دوما بأنهم أعداء لمصالح المجتمع الحقيقية. ولعل الشعراء في ويلز كانوا متمردين على إدوارد، ولكن يرجع ذلك إلى أنهم كانوا يعبرون عن نفوس الشعب، ويذكرونهم بما يجب أن تكون عليه أمتهم. ويجب على الملوك الصالحين الاعتزاز بالشعراء. وبقدر ما فشل الشعر في تحقيق ذلك النموذج المثالي (كما كان يؤمن سيدني وغيره) إلا أن الخطأ كان يكمن لدى الفنانين المتدهورين لا في ذلك الفن المقدس. أما الشعراء في العصر الحديث فنادرا ما نجدهم يدافعون عما يفعلون، بل نجد دفاعهم يرتفع ليحتل مواقع سامية احتفاء بالفن والفنانين لافتقادهم إلى الحرص على الوظيفة الاجتماعية ومقاومتهم للسلطة. إن الناقد- الشاعر الحديث يفضل عدم محاباة أولي السلطة. فمن ناحية نجد تشددا في كراهية الوجود نفسه لا السلطة فحسب، كما نراه في "بيان السوريالية" الأول (***Manifesto of Surrealism***). ونقرأ قول بريتون "إن السوريالية كما أراها تؤكد استقلالنا التام بقدر لا يدع مجالا لترجمته تبعا للعالم الحقيقي ليكون بمثابة دليل على الموقف الدفاعي. بل، على النقيض، لا يسعه سوى تبرير حالة التشتت الكامل التي نسعى إليها هنا في العالم السفلي" (***Breton, Manifestoes, p.47***). فلا نقدم دفاعا أو اعتذارات، ولا تفسيرات، فالعالم الحقيقي لا الشاعر هو المتهم الذي تجب محاكمته.

إن الضغوط للحفاظ على الاستقلال وعدم الخضوع لما هو سائد ودارج تشتد قوتها على النقاد- الشعراء في العصر الحديث، حيث نجد أن شخصا مثل ت. س. إليوت بقدر عدائه للانشقاق إلا أنه يفخر بمقاومته لقواعد الممارسة الشعرية البريطانية في زمانه، وعندما يصف أعماله نجده، رغم تردده، يستند إلى مقارنة حالته بحالة خضوع صوفي قائلا "إن الاضطراب في شخصيتنا اليومية تنتج عنه تعويذة، فوران الكلمات التي يصعب علينا التعرف عليها باعتبارها صادرة عنا" (***Use of Poetry, p.138***).

أما غيره من النقاد– الشعراء فيشعرون بقدر أقل من التردد في الاعتــراف بازدرائهم الحياة اليومية. فعندما يلحظ ريلكه الأشياء المرئية في هذا العــالم فإنها تضغط عليه متوسلة إليه كي يترجمها وينقلها إلى المجال غير المرئي، والشاعر هو من يحمل تلك المسئولية على عاتقه. ومن هذا المنطلق يحفــظ الشعر الحقيقة والواقع، ولكن فقط عن طريق تقديمهما فــي صــورة غيــر ملموسة، وخالدة ومثالية. إن أولئك الشعراء يتنافسون فيما بينهم على الابتعاد عن عالم الواقع، وأن يكونوا أخف من الهواء. وهكــذا نجــد أن الرســائل المتبادلة بين ريلكه وباسترناك ومارينا تسفيتاييفا تقدم نقدا تطبيقيــا مفــصلا وتحالفا متبادلا في وجه حركة القصور الذاتي للكينونة، أي ذلــك الوجــود اللاإنساني الذي يسحب الروح إلى الانحطاط، فالشاعر الحديث يسعى جاهدا للفكاك. وفي أعقاب وفاة ريلكه كتبت تسفيتاييفا رسالة إلى باسترناك قالــت فيها إنها لو كانت قد قابلت الشاعر الراحل العظيم "كنت ســأتحرك وأهيــل الركلات وأصارع فأتحرر، يا بوريس، لأن هذا ما زال هــو هــذا العــالم. آه يا بوريس! كم أعلم جيدا ذلك العالم الآخر! مــن الأحــلام، مــن طيــف الأحلام، من كثافة وجوهرية الأحلام. ويا لقلة معرفتي بهــذا العــالم، وكــم أكرهه، وكم جرحني! أما ذلك الآخر – دع لخيالك العنان!– هو النور والبريق والأشياء التي تنير بشكل مختلــف، بنــورك ونــوري!" (*Letters, p.209*). إن حالة المنفى تليق بمثل هؤلاء الشعراء، حيث إن فنونهم توجه لوما إلــى المجتمع الذي يعذبهم، وهو فن لا يتطلب دفاعا. بل إن فضيلة الشعر من هذا المنطلق تتكون تحديدا من لامبالاته بكل ما هو ذو قيمة في العالم: أي السعادة والأخلاق والسلطة. وطبقا لما تراه تسفيتاييفا فإن الشاعر الحقيقي لا ينصت سوى لما هو مهم، ونراها دائمة الصلاة كي تصاب بالــصمم فــلا تــسمع إغراءات الراحة والنجاح المادي، "في هذا المجال لا يمكن للشاعر أن يصلي سوى صلاة واحدة: ألا يفهم ما هو غير مقبول – فلا تــدعني أفهــم كــي

لا أخضع للإغراء. عن الصلاة الوحيدة للشاعر هي ألا يسمع الأصوات: لا تدعني أسمع، كي لا أجيب" (*Art, p.174*).

وقد تحققت مرارا صلاة النقاد- الشعراء في العصر الحديث كي يصابوا بالصمم تجاه العالم، ونجد أن بعض الشعراء السابقين رفضوا هم أيضا الأمور الواقعية المفروغ منها، حيث إن بعض شعراء الحركة الرومانسية تحديدا كانوا يقدرون الشعر لما فيه من رؤى تتجاوز هذا العالم إلى عالم آخر ولما فيه من سمو بالرغبة فوق العقل. إلا أن معظم شعراء الرومانسية يشتركون في أملهم في أن تعمل رؤاهم كمصدر إلهام أو وسيلة عون في بناء مجتمع أفضل. فقد كان ورد زورث يتمنى أن تعمل قصائده الشعرية على "إثارة مشاعر مفيدة في كثير من القلوب الطيبة الصالحة" وبالتالي أن تدفع بالأغنياء للتخفيف عن الفقراء. أما شيلي الذي كان يرى أن روح الشاعر تخلق روح العصر، فأعلن أن "الشعراء هم المشرعون غير المعترف بهم لنظام العالم". ولكن النقاد- الشعراء في العصر الحديث نادرا ما يحملون مثل هذه الطموحات السياسية المتفائلة، فبخلاف بعض الحالات الاستثنائية مثل دانونزيو وسنجور، نجدهم يبتعدون عن التشريع، وكلما شاركوا في التصويت فدائما تقريبا ما يصوتون بـ"لا". إن هذا الاحتقار تجاه السياسة كعادتها لم يضمن الحماية للكتاب من التشدد والتطرف في الصراعات السياسية في القرن العشرين.[(16)] فمع احتقارهم لأنظمة الديمقراطية الحديثة والتقدم التكنولوجي نجد من النقاد- الشعراء مثل ييتس وجورج وكلوديل وباوند وإليوت و"حركة زراعيي الجنوب" من لجأ إلى أحلام الماضي، بينما لجأ آخرون مثل ماياكوفسكي وأراجون ونيرودا

---

(16) 'Tout poète vaudra enfin ce qu'il aura valu comme critique (de soi)' (Valery, Oeuvres 2:483).

أما الإشارات إلى الصفحات في النص فتشير إلى رقم الصفحة في كتاب Collected Works.

وسيزار إلى المدن الفاضلة التي حملها مستقبل الشيوعية، ولكن مواجهاتهم مع الواقع لم تكسر بالضرورة السحر الكامن في طموحاتهم. وعلى الرغم من إحباطاتهم من السياسة والأحزاب فإن أتباع الحركة الرمزية والسوريالية كانوا على قناعة أحيانا بأنهم لا يكتشفون سوى عالم بديل وعنصر بشري جديد. إن كتاب مالارمي ذى التوجه المجرد كان يهدف إلى الإمساك بالعالم، بينما وضع بريتون رايته على أرضية اللاوعي العالمي. فلم يكن في وسع أي قائم على التشريع أن يأمل في حصوله على قدرة أكبر منهم في امتلاك زمام المستقبل، ولكن العالم لم يدرك أبدا أنه يقع بين دفتي كتاب، وفيما يتعلق بنجاح السورياليين في التعبير عن اللاوعي فإنهم إنما قاموا بتقريبه بدرجة خطيرة من الوعي. وعلى أية حال، فإن أوجه الدفاع عن الشعر تلك تنال قوتها من إذعانها الضمني لعدم التدخل في الشئون التي لا تهمهم – بما فيها مسألة ما يرغب معظم الناس في قراءته. إن تلك الاستراتيجية تتجنب الوقوع في مخاطر الانتقام، وفي العديد من البلدان الغربية لا يبدو وجود أعداء واضحين للشعر، ويرجع ذلك إلى أن أصحاب السلطة لم يعترفوا أبدا بالشعر كمصدر يهدد مصالحهم. فمن ذا الذي بوسعه أن يشكك في حق ريلكه في مرافقة الملائكة؟ فليس للشعراء المتسامين عن العالم أن يخشوا الرقيب.

ولكن هذه الاستراتيجية لم تنجح بنفس المعدل في بلدان أخرى حيث كان للشعر أعداؤه وحيث تمتع الرقباء بالقوة. فمن المعروف أن الشعر كان على درجة بالغة من الأهمية في الاتحاد السوفيتي القديم إلى الحد الذي كان الناس يموتون في سبيله. وعندما كتب ماندلستام في أعقاب الثورة نجد أنه كان يعيش خطر وبهجة الصراع الذي وجد نفسه كشاعر متورطا في خضمه، فقال: "إن الفروق الاجتماعية والعداء الطبقي يبدو باهتا مقارنة بالتقسيم الجديد للبشر من حيث كونهم أصدقاء أو أعداء للكلمة، أي حرفيا من حيث كونهم من النعاج أو الماعز. إنني أكاد أشم رائحة تنفس ماعز قذر آتية

من أعداء الكلمة" (*The Word and Culture, p.113*). وقد ظلت تلك الرائحة تتزايد حتى خنقته. ففي فترات الأزمات (ولا يقتصر ذلك على الاتحاد السوفيتي) يجب على الناقد- الشاعر أن يحارب من أجل الوجود لا أن يندمج في ترف تجاهله. إلا أن ماندلستام استخدم بالفعل الأسلحة الحديثة، وهي الإحساس بالشعر باعتباره أكثر الأنشطة والأفعال الثورية، وازدراء لا متناه لنظام الدولة وأتباعها، ومع تماهيه التام مع الكلمة نجده يرى الشاعر بمثابة ضمير الإنسانية المتناهي الذي لا يقهر حتى في لحظة الاستشهاد: "لقد دخلت حياة الكلمة حقبة البطولة، فالكلمة من جسد وخبز، وتشترك في مصير الخبز والجسد، أي المعاناة. إن البشر جائعون، والدولة أكثر جوعا، ولكن هنالك ما هو أكثر جوعا: الزمن. فالزمن يريد التهام الدولة" (ص١١٥). والشاعر وحده هو الذي يتملك شهية بنفس درجة شراهة الزمن.

إن تلك المواقف المتشددة تسهم في الكشف عن المخاطر التي ترد في الدفاع عن الشعر في العصر الحديث. إن قيمة الشعر لكثير من أصحابه يمكن تعريفها سلبيا، فالشاعر يمثل كل أوجه مقاومة التسلط – سيادة الدولة والعقل والوعي والتجريد – وتسلط الأحزاب والطغيان بكل صوره.. بل وتسلط الوجود في حد ذاته. إن تلك المقاومة المبدئية تتخذ أشكالا عديدة، محافظة كانت أم راديكالية، غير منطقية كانت أم عميقة، قائمة على المبادئ أم فطرية. ويكاد الناقد – الشاعر الحديث لا يحتاج إلى وقفة للتأمل كما تقول تسفيتاييفا: "عندما سألت ثوريا مخضرما وأنا في الثالثة عشرة من عمري: ‘هل يمكن أن يكون المرء شاعرا وعضوا في الحزب؟‘ أجاب دون لحظة تفكير: ‘كلا‘... وبالتالي فإن إجابتي على هذا السؤال هي: كلا" (*Art, p.174*). إن الكاتب الذي يريد أن يكون شاعرا قد يضطر إلى التضحية بكل شيء آخر، إلا أن فعل التخلي عن ذلك الطموح يحمل قيمة إيجابية. فقد قال والاس ستيفنز "إن مقاومة ضغوط الوضع القائم والمدمر يتضمن

تحويله بقدر المستطاع إلى وضع مختلف مفهوم وقابل للمحاسبة" .(*Irrational Element, p.789*)

فما ذلك الوضع الأفضل؟ إن ستيفنز يطلق عليه "الحرية". ومن هذا المنطلق فإن القيمة التي تميز الشعر الحديث تعتمد على روحه غير القابلة للقمع ومناداته بالاستقلال العام على مستوى العالم، كما أن تلك الحرية ليست فضيلة سلبية محدودة بحيث تصبح ذات مغزى فقط عند وجود قيود تتطلب المقاومة، أي أنها ليست مجرد حرية وتحررا من أمر ما. بل إن ستيفنز يؤكد على أن البحث عن الحرية الفنية تصاحبه حالة غضب سعيا من أجل تحقيق نظام هو في صميم الدواعي الخاصة بالفن في حد ذاته، وكما يقول ستيفنز "إن المسألة ليست أنه ما من أحد يهتم بالأمر، بل هو يعنينا للغاية. فأقل صوت يعنينا، وكل إيقاع يعنينا. ويمكنك أن تفعل ما تشاء، ولكن كل شيء له أهمية. إنك حر، ولكن حريتك يجب أن تتناغم مع حرية الآخرين" (المصدر السابق). والشعر بهذا المعنى يمثل قمة الحرية وأقصى اختبار للحرية كأسلوب حياة.

ولم يكن هذا نهج الدفاع عن الشعر في الأزمنة السابقة، وعلى الرغم من أن كانط ربما يكون قد وضع الأساس ومهد الطريق بتحديد "عدم انحياز" الحكم الجمالي واستقلالية "الغايات بلا أغراض" في العمل الفني، مع عدم تركيزه هو وأتباعه على الإمكانيات الثورية للفن وقدرته على تغيير العالم. إن الناقد- الشاعر الحديث يعول أكثر على الحرية، بل وأحيانا ما يستشرف النزوح التدريجي لما هو غير مرئي على المرئي كما لو كان في وسع العاطفة الشعرية جعل كل الأشياء شفافة، بل وأحيانا ما يصر على أن ذلك التحرير قد بدأ بالفعل، دون تحديد أصحاب عملية التحرر، وأنه يتعين النظر إلى العالم من خلال الفن كي يكون فنا حقا. وبقدر من التواضع يعتبر عديد

من الشعراء أنفسهم مستكشفين، وهو ما نجده في قول ستيفنز: إذا كنا نقول بأننا نرغب في الحرية ونحن أحرار بالفعل فمن الواضح أننا نقصد حرية لم يعرفها أحد من قبل. ولكن أليس هذا موقفا تجاه الحياة شبيها بموقف الشاعر من الواقع؟ وعلى الرغم من الطرافة المثيرة للسخرية التي تطرأ على بالنا عندما نسمع مثل تلك الأمور إلا أن الحرية التي لم يعرفها أحد من قبل والشعر الذي لم يفكر فيه أحد من قبل قد تتضح لنا بصورة مفاجئة كما هو الحال بالنسبة لحالة التحول الشعري. إن تلك الإمكانية هي الهاجس الأكبر بالنسبة للشعراء.

ومن الملاحظ في العصر الحديث تكرار الدفاع عن الشعر باعتباره هو أكثر الأنشطة والأعمال حرية وكذلك باعتباره عملية كشف عن أسرار القوانين التي تحكم الحرية. إن تلك الغاية المزدوجة هي إلى حد ما تمثل الطبيعة المنقسمة الخاصة بالناقد- الشاعر. فالفنان لا يعترف بأية قيود، بينما الشاعر يراها في كل شيء حتى في الإشارات المؤكدة للحرية. وقد أثبتت تلك المناقشات الداخلية فعاليتها وأتت ثمارها، كما أن كون العديد من أفضل الشعراء والنقاد في بدايات العصر الحديث من النقاد- الشعراء إنما يؤكد مقولة فاليري أن "قيمة كل شاعر سترتبط في النهاية بقيمته كناقد (لنفسه)".[١٧] وتوحي تلك المقولة بأن كل من وُلد شاعرا يجب أن يعمل على تشكيل ناقد، ولكن فاليري لا يعتبر النقد كمجرد عامل مساعد على الخلق والإبداع، فحينما يبدأ الدفاع عن الشعر فإنه لا يقوم به من أجل الشعر في حد ذاته، فكما قال لأندريه جيد مرة "إنني لا أهتم بالشعر" بل "إن اهتمامي به يرجع إلى الصدفة البحتة!" (مقتبس من كتاب ***Hytier, Poetics of Paul Valery, p.12***). إن ما يهمه أساسا هو فن الشعر – ولا يقتصر ذلك على

(١٧) ١٨ يقوم لورنس ليبكنج بتحليل العلاقات بين نظريات فاليري حول التأويل والعقل في مقاله:
.Lawrence Lipking, "The Marginal Gloss", Critical Inquiry, 3, 1977, pp.609-655

نظرية الشعر بل هو مغامرة فكرية يقوم فيها كل من فعل صياغة القصيدة وعملية التفكير فيها بأدوار متساوية. وفي هذا الصدد نجد أن فاليري هو نموذج للناقد- الشاعر الحديث - فهو ليس شاعرا فحسب، ولا ناقدا فحسب، بل هو في الأساس مزيج يجمع بينهما. كما أنه يطمح للوصول إلى حالة يتأمل فيها العقل أعماله حتى أثناء تكوينها واتخاذها شكلا ما. وهي عملية لا تخلو من مخاطرة، حيث إن شبح الوعي الذاتي يحوم حول مشروع الكتابة بما يحمله من تهديد بشكل الدافع الإبداعي، حيث إن "أخيليس لا يمكنه أن يسبق السلحفاة إذا كان يفكر في الزمان والمكان" وكذلك لا يمكن للشاعر أن يقوم بأعماله أثناء اندماجه في تحليلها. ولكن الناقد- الشاعر يأمل في أن ينال جائزة أكثر قيمة من القصيدة: أي نظرة إلى أعماق الحالة الشعرية. "وقد يجد المرء نفسه مهتما اهتماما بالغا بتلك الحالة من الفضول، ومعيرا أهمية بتتبعها، إلى درجة قد تؤدي إلى النظر بسعادة بل وانفعال بعملية الفعل أكثر من نتاج الفعل" (١٣: ٩٢-٩٣). إن الانبهار بعملية الفعل هو ما يطلق عليه فاليري "فن الشعر".

وبالتالي فإن قدرا كبيرا من المسائل التي تثير اهتمامه الأكبر تتناول النص الشعري باعتباره عملية أكثر من كونه نتاجا ما. وأحيانا يبدو فاليري لا مباليا بالناتج، حيث إن كونه ملموسا هو خاصية زائفة تمثل وهما بالنسبة له، أي وهم يمارسه القراء لا المؤلفون معتبرين العمل الفني مكتملا ومنتهيا. "إن القرار القائل بأن العمل قد انتهى هو قرار دخيل وغريب عن العمل في حد ذاته... فالواقع أن إكمال العمل والانتهاء منه ليس سوى تعبير عن الاستسلام والتوقف والذي يمكن اعتباره مسألة عرضية في إطار عملية قابلة للاستمرار إلى مالا نهاية" (١٣: ١٢٦). بل إن اللغة تعكس ذلك التأجيل الفني الدائم للنهاية، ولا يخضع للمصادفة من وجهة نظر الكاتب، حيث إن كلمة "العمل" باللاتينية والفرنسية والإنجليزية (*opus, oeuvre, work*) لا تميز

بين نتاج الجهد الفني وبين الجهد الذي تم بذله في صياغته. فالأهمية تكمن في العمل، لا الصورة الثابتة الجامدة على لوحة أو ورقة. وهكذا أيضا نجد أن فاليري يعلي من قيمة الفكرة القائلة بأن الفن والفكر كليهما بمثابة تمرين أو نشاط يتضمن أساليب تفعيل القدرات دون السعي الدؤوب لتحقيق نتيجة محددة. إن الناقد- الشاعر يتجاهل تلك الغائية التي يتبناها الشاعر محدود الرؤية الذي يوجه جهده لإنتاج نص شعري متحقق، أو تلك الغائية التي يتبناها الناقد محدود الرؤية الذي تتطلب هويته كناقد تقديم أحكام مكتملة وتأويلات صحيحة. وعلى النقيض من ذلك نجد أن مصير الناقد- الشاعر يعتمد على مسار الرحلة، فهو أكثر حرية من الشاعر أو الناقد، وأكثر قدرة على الدفاع عن حرية الشعر.

ويترتب على ذلك أن أبطال فاليري هم أبطال الفكر، وعلى الرغم من صيته كشاعر وناقد عظيم فإنه لا يرفع الشعراء والنقاد إلى مصاف الآلهة. بل إنه لا يقدر الشعراء المقربين إليه، مثل بو ومالارمي، لإنجازاتهم بقدر أساليبهم التجريبية. وهكذا فعندما يقوم فاليري بترجمة أعمال بو نجده يختار مقاطع من *Marginalia* ويضعها جنبا إلى جنب ملاحظاته الهامشية لصياغة نظرية مبدئية عن العقل باعتباره جامعا متواصلا وذاتيا للملاحظات الشخصية.[١٨] "إن الموضوع الجوهري للعقل هو العقل، وكل ما يتناوله في تحليلاته وصياغته لعوالم مختلفة، وكل ما يتتبعه في السماء والأرض، لا يمكن أن يكون شيئا سوى العقل نفسه" (٨: ١٨٢). إن مشروع بو النظري والجهد المبذول من أجل وضع قوانين لعلم الجمال تتمتع بدقة حسابية هو

(١٨) انظر: Samuel Johnson, The Rambler, 208. ويشكو راندال جاريل في مقال شهير له من أن النقاد في العصر الحديث عكسوا وقلبوا الأولويات، ويقول: "مرة في خضم حديثي مع ناقد شاب قلت كما لو كان الأمر واضحا جليا 'إن النقد قطعا هو بالضرورة ثانوي بالنسبة لمضمون الأعمال الفنية'. فنظر إلي كما لو كنت قد ركلته وقال "الأمر ليس كذلك!" Randall Jarrell, 'The Age of Criticism', Poetry and the Age, New York, 1953, p.84

مشروع يهم فاليري أكثر من اهتمامه بأعمال بو الفنية. وهنالك أبطال للفكر يحتلون مساحة أكبر في نظره: بداية من ليوناردو ثم ديكارت، فكل منهما يمثل جهدا مصيريا رائعا لتطبيق علم المنطق في مجالات الفن والروح، وهي مجالات قد يعتبر بعض الناس الأقل عقلا أنها تخلو من العلم. وقلما نجد فاليري يستخدم عبارة "شاعر عظيم" ولكنه يستخدمها في الإشارة إلى ديكارت، فقد جرؤ هذا الفيلسوف على مواجهة كبرى مشاكل اللغة أي إشارتها إلى ظواهر عقلية لا يمكن تحديدها سوى عن طريق العقل الذي يعيد خلقها محولا إياها إلى مصدر ونبع لا ينضب. "الفكر، أو العقل نفسه، أو العقلانية أو الذكاء أو الفهم أو الحدس أو الإلهام؟... إن كل مصطلح مما سبق هو وسيلة وغاية، هو مشكلة وحل، هو حالة وفكرة، وكل واحدة منها، داخل كل فرد منا، تكون ملائمة أو غير ملائمة تبعا للوظيفة التي تفرضها عليها الظروف. وبذلك تستوعب أن الفيلسوف يصبح شاعرا، بل وشاعرا عظيما في كثير من الأحيان، حيث يستعير الكناية منا، وعن طريق الصور البديعة التي قد نحسده عليها يستعين بالطبيعة بأكملها في سبيل التعبير عن فكره العميق" (٩: ١٩). ويتعين على الشعراء والنقاد– الشعراء أن يحسدوه على هذا الإنجاز. فمن خلال تحويل العالم إلى كناية عن العقل، فإن لم يكن ديكارت قد ألف قصيدة، فقد قام بصياغة فن الشعر، الأكثر امتدادا واتساعا.

إن دفاع فاليري عن فن الشعر يهدف كذلك إلى تغيير العالم، فمع اختلافه عن صور الدفاع الرومانسي أو الرمزي أو السوريالي عن فن الشعر التي تعارض بطبيعتها أساليب الشعر في صالح العلم، نجد أن المثال الذي قدمه فاليري للفن يستشرف تقارب الوعي بالإحساس. إن فن الشعر الحقيقي، مثله في ذلك مثل الناقد– الشاعر الحقيقي، سيقدر كلا من الخاصية الفورية للتجربة الحسية ومغامرة الفكر الخالص. إن الإنسان القادر على النقد والشعر معا هو وحده من يستطيع بلوغ تلك الحالة من الحرية المطلقة حيث يصبح الوجود في حد ذاته موضوعا للفضول واللذة، أي مادة لإعمال العقل. ومرة

أخرى نجد أن ديكارت يقدم نموذجا في هذا الصدد، حيث إن "الوعي المنظم جيدا يقوم بتحويل كل شيء إلى أمر جدير بالاهتمام، فكل شيء يسهم في البعد، وكل شيء يعمل على التفاعل، بلا توقف ودون حدود. وكلما زادت العلاقات التي يقوم ذلك الوعي باستيعابها أو احتمالها، ازداد تكامله أصبح أكثر حرية ومرونة. إن العقل المتصل تماما هو عقل يكون بالضرورة حرا إلى مالا نهاية، لأن الحرية في شكلها النهائي هي ببساطة تعني استخدام ما هو ممكن، كما أن جوهر العقل هو الرغبة في توحده مع إمكاناته الكاملة" (٩: ١١). إن ذلك المعنى الخاص بالإمكانيات والقدرات الكامنة هو ما يحبه فاليري، وهو الأمر الوحيد الذي يجعله يحب الشعر. ولكن حيث إن الشعر يمثل رغبة ونضال العقل لتحقيق إمكانياته فليس في وسع الناقد– الشاعر أن يقاوم إغراء الشعر. فالعقل يحتاج إلى عالم من الأشياء والأحاسيس ليروضها – وهو العالم الذي يمكن أن تخلقه قصيدة شعر. وبالتالي فإن علم العلم هو أقل فائدة من علم الفن، حيث إنه لا يمكن أبدا تثبيت وتجميد عالم الفن بما – فيه من مرونة– في قالب الكلمات. إن الوعي لدى فاليري منطلق بلا حدود وإلى مالا نهاية، عاكسا ما يحب ومستمرا بلا نقطة توقف. إن ذلك الغموض وغياب الحدود بما فيهما من راحة يتيح للوعي فرصة تأمل كل شيء، حتى حقيقة وجوده، باعتباره حالة مبدئية مفترضة، ومن هنا يجد الشعر أفضل دفاع وملجأ له في عقل الناقد–الشاعر، حيث يمكن لفترة وجيزة تنحية كل من حاجة الشاعر إلى الإبداع وحاجة الناقد إلى إصدار الأحكام، في حين يرتكز الأمر على العملية نفسها. وهذه هي المساحة التي يجد فيها فاليري بهجته وحريته.

إن رفع فن الشعر إلى مكانة أسمى من الشعر والنقد اللذين يمثلان مصدرا لفن الشعر هو موقف متشدد، وهو موقف لا يوافق عليه الكثير من النقاد– الشعراء، مما أدى مؤخرا إلى فرض قيود على تأثير فاليري. ولكن

يبدو أن تميز وسلطة النقاد- الشعراء في العصر الحديث أدى إلى مواجهة الفاصل القديم بين ممارسي الفن ومفسريه. وقد درج العرف على أنه حتى أفضل النقاد يعترفون بالمكانة العليا للشعراء، وعلى الرغم من أن قوة صمويل جونسون النقدية قطعا فاقت القوة التي يتمتع بها الكثير من الشعر الذي قام بتقييمه، إلا أنه مع ذلك كان يؤمن بأن النقد يحتل مكانته ضمن الفنون الثانوية والوسيطة.(١٩) وما زال معظم الشعراء يصرون على هذا التمييز الذي يجعل الشعر في الدرجة الأولى بينما الناقد يمضي خلفه. ولكن فاليري ليس هو الناقد أو الناقد- الشاعر أو الشاعر- الناقد الحديث الوحيد الذي يدين هذا التمييز، فقد كتب وايلد في أسلوبه النثري الفني أن على الناقد أن يسعى إلى أن يكون فنانا أو أكثر من فنان. وهو ما نستدل عليه من مجموعة من شعراء بدايات القرن العشرين ممن قدموا كتابات نقدية بارعة، كما أنه لا يتضح لنا أنهم بالضرورة أكثر شعرية في قصائدهم عن كتاباتهم النقدية، بل أحيانا يبدو الناقد أكثر أصالة وإبداعا من الشاعر، بينما يتداخل الجانبان في حالات أخرى.

ولنتوقف عند ييتس نموذجا. فلا يمكن لأحد (في رأيي) أن يعتبر كتاباته النقدية مساوية لنصوصه الشعرية، بل وقد يؤكد البعض على أن كتاباته النقدية جاءت لتمنحه كنايات وصورا لقصائده الشعرية، مثلما هو الحال مع الكتابات التلقائية لدى المعلمين الصوفيين في نص ***A Vision***. ولكن ييتس كثيرا ما كان يكتب النثر دعما للقضايا التي يتبناها الناقد- الشاعر أو الفيلسوف- الشاعر الذي يعتبره وحده يمهد الطريق أمام الفن العظيم: "إن

---

(١٩) انظر: Octavio Paz, "On Criticism", Alternating Current, tr. Helen Lane, p.39.
ويرى باز أن العلاقة بين النقد والإبداع هي علاقة "تجانس" أحيانا وعلاقة "تناقض" أحيانا أخرى. انظر: Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde, tr. Rachel Phillips, Cambridge, Mass., 1974

هذه الفلسفة أو هذا النقد كثيرا ما كان مثيرا للإلهام المدهش" (*Symbolism of Poetry, p.154*). ويبدو أنه في بداية حياته العملية كان يظن أنه بوسع نظرية مشتقة من الرمزية أن تؤدي إلى ثورة شعرية، حيث قال: "إن التغيير في الأسلوب سيأتي من جراء تغيير المادة والعودة إلى الخيال وإدراك أن قوانين الفن التي تمثل القوانين الخفية للعالم يمكنها وحدها أن تحيط بالخيال" (ص١٦٣). إن ييتس يريد قوانين تحيط بالخيال، أي قوانين تنتقل من النقاد إلى الشعراء. وحتى بعد تراجع ذلك الأمل الذي كان يصبو إليه في مرحلة مبكرة من حياته إلا أنه لم يتوقف أبدا عن بحثه عن تلك القوانين. إن ييتس يرفض من حيث المبدأ فصل الشعر عن النثر، حيث نجده يكتب نثرا بأسلوب الشاعر وعادة ما تكون كتاباته تلك أكثر روعة من أسلوب كتابته الشعر، كما أنه لا يخجل من انتقاء بعض الأجزاء وتضمينها في شعره. ولكن أكثر مثال على مزجه الغريب بين النقد والشعر يتمثل في اختياره إحدى كتاباته النقدية وصياغتها في صورة الشعر الحر ليستهل بها كتاب *The Oxford Book of Modern Verse*. وقد أكد ييتس في "المقدمة" على أن وصف بايتر للوحة الـ"موناليزا" ينبئ بمجيء "شعر وفلسفة، حيث الفرد فيهما لا يمثل شيئا، في نص إزرا باوند (*The Cantos Introduction, p.xxx*)، وهو ما قاد حركة التمرد على النزعة الفيكتورية وحصل على "الإعجاب غير النقدي الشامل" لجيل جديد (ص٨ من "المقدمة"). ونجد أن كلمة "غير النقدي" مثيرة للانتباه هنا، فلا يقصد ييتس التعبير عن عدم الاحترام تجاه النقد، بل كان هذا هو بالضبط التوجه النقدي الذي قام بايتر بتعليمه لأتباعه، ذلك التوجه الذي افتتن به الشباب والقائم على طرح التساؤلات حول السلوك الأخلاقي بل والحياة ذاتها. ولكننا نجد أن ييتس في مرحلة لاحقة من حياته يحتفظ بقدر من المسافة النقدية، ولعله يتفاعل مع إيقاعات بايتر أكثر من فلسفته، ولعله يعتبر "الشعلة النقية الشبيهة بالجوهرة" صورة مستهلكة. إلا أن ييتس لم يتوقف أبدا

عن البحث عن معلم حكيم أو وسيط يمكن أن تضيف حكمته إلى شعره وتضفي عليه المزيد: ليكون شعرا ينتقد العالم الحديث، وقصيدة مشتعلة بالفكر والرؤية. إن الشاعر العظيم في رأيه يجب أن يكون ناقدا- شاعرا.

فما الذي حدث لرحلة البحث تلك؟ إنها لم تمت مثلما تلاشت أحلام العصر الحديث، بل واصل بعض الشعراء الكتابة النقدية الجيدة، وشهدت الستينيات من القرن العشرين قيام أوكتافيو باز (وهو ناقد- شاعر كبير) بالتأكيد على أن "النقد في عصرنا هو أساس الأدب. فبينما يتحول الأدب إلى نقد للكلمات وللعالم، وعملية تساؤل ذاتي، يشرع النقد في النظر إلى الأدب باعتباره عالما من الكلمات، أي عالما لفظيا. إن الإبداع نقد والنقد إبداع"[٢٠] وكان النقاد يميلون إلى اعتبار ذلك الرأي رأيا متجانسا، ومع تزايد "النظريات الجميلة" في النصف الثاني من القرن العشرين أخذ الخط الفاصل بين النظرية والفن في التلاشي. وقامت مجموعة من الآراء المألوفة – على الأقل في أوساط النقاد- على فرضية قائلة بأن الشعر ترك المبادرة للنقد، وأن كليهما قد يتمتع بنفس القدر من الخاصية "الأدبية"، وأن الأولوية المفترضة لفن الشعر على الفعل النقدي ليست سوى أسطورة تراتبية مستهلكة وعتيقة. وطبقا لوجهة النظر هذه فإن قوة الفكر والخيال تتبدى من خلال الكتابة في حد ذاتها لا الشكل الذي تتخذه تلك الكتابة. وفي عصر شهد صعود النظرية نجد أن المنظرين الذين لم يعودوا يحتلون مكانة ثانوية مقارنة بالشعراء لم يلتفت كثير من هؤلاء المنظرين إلى النصوص الشعرية، كما أنهم لم يجدوا مبررا للانحناء أمام "الكتابة الإبداعية" حيث إن "الإبداع نقد والنقد إبداع". وإذا كان يبدو أن النقاد- الشعراء يحتلون مكانة أقل في عصر ما بعد الحداثة عن مكانتهم في المراحل "الحديثة الكلاسيكية" فلعل ذلك يرجع إلى أن حلقة الوصل بين النقاد والشعراء قد انكسرت بحيث لم تعد هنالك حاجة إلى مد جسر بين النقاد والشعراء، وهو تفسير واحد لتلك الظاهرة.

أما التفسير الأكثر إقناعا فيترتب على فرضية مؤداها زيادة اتساع الفارق بين الشعراء والنقاد. فعلى مدار الخمسينيات من القرن العشرين كان الشعراء هم الغالبية الساحقة من نقاد الشعر المؤثرين، حيث كانوا من الشعراء- النقاد إن لم يكونوا من النقاد- الشعراء. وحتى على مستوى الحياة الأكاديمية نجد أن النقد الأدبي بأقلام شعراء مثل إليوت كان يحمل وزنا أكبر من النقد الأدبي بأقلام الأكاديميين، كما أن العمل النقدي عموما، وخاصة في الولايات المتحدة، كان خاضعا لشعراء مثل رانسوم وتيت وريتشاردز ووينترز وجاريل وبلاكمور. وبحلول عام ١٩٦٠ كانت تلك الأوضاع قد أخذت في التغير، فمع ما ناله كتاب نورثروب فراي الصادر عام ١٩٥٧ (*Northrop Frye, Anatomy of Criticism*) من شهرة بدأ الفصل المنظم بين الناقد والشاعر، حيث يقول فراي: "يجب أن يقوم النقد على حقيقة بديهية، لا باعتبار أن الشاعر لا يعرف عما يتحدث، بل باعتباره لا يمكنه الحديث عما يعرفه. ومن هنا فإن الدفاع عن حق النقد في الوجود أصلا يقوم على افتراض أن النقد هو بنية الفكر والمعرفة القائمة في حد ذاتها، مع قدر من الاستقلالية عن الفن الذي يتناوله" (ص٥). ونجد أن فراي هنا يوسع مفهوم الإيهام المقصود ليخرج من إطار (سوء) تأويل الشاعر لنصوص شعرية ما إلى إطار (سوء) فهم الشعر ككل. إن مفهوم الناقد- الشاعر من هذا المنطلق هو مصطلح متناقض بما يحمله من كونه شاعرا أحيانا وناقدا أحيانا، ولكن دون أن يكون كليهما في نفس الوقت.[٢٠] فالنقد يعتمد على كونه فنا وعلما

---

(٢٠) يرى ويليك أن "اتحاد الشاعر والناقد ليست بالضرورة في صالح الشعر أو النقد". كما أن "النماذج القليلة المتألقة من النقاد- الشعراء العظام" لم تعمل على توحيد الشعر والنقد، "بل نجحوا بطريقة ما في تبادل المواقع" بينهما "وكانوا شعراء في لحظة ما ونقادا في لحظة أخرى" (Wellek, "The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic", The Poet as Critic, ed. Frederick McDowell, Evanston, Ill., 1967, p.107).

مستقلا، ونجد أن كتاب فراي يتناول تداعيات ذلك الاستقلال ويطرح نظرية منفصلة عن تجارب فنان معين، وهو انفصال يعتبره العديد من المنظرين اللاحقين أمرا مفروغا منه. كما نجد أن الفصل النظري بين الشاعر والناقد هو عملية صاحبتها تقسيمات عملية، فرغم تزايد أعداد الشعراء الذين يعملون بالتدريس في الجامعات إلا أنهم عادة ما يدرسون "الكتابة الإبداعية"، مع تراجع أعداد النقاد من بينهم. بل إن الشعراء والنقاد عادة ما ينتمون إلى أقسام جامعية منفصلة، وهكذا يمكن اعتبار النقاد- الشعراء فصيلة، رغم وجودها، مهددة بالانقراض.

ومن النتائج التي ترتبت على هذا الانقسام كانت إعادة كتابة تاريخ النقد الأدبي. فحتى فترة غير بعيدة، كان كل عرض لبدايات النقد الحديث يتضمن تناول مجموعة من النقاد- الشعراء. فعندما أصدر كل من ويمسات وبروكس تاريخا موجزا للنقد الأدبي (*Literary Criticism*) في عام ١٩٥٧، وهو العام الذي شهد صدور كتاب فراي (*Anatomy*)، كان النقاد- الشعراء يحتلون معظم الكتاب وذلك على الرغم من معارضة ويمسات المعروفة للاعتراف بسلطة الشعراء. وفي الفترة الأخيرة نجد أن التركيز المتزايد على النظرية هو على حساب الشعراء، ففي المجلد الثامن من تاريخ كمبريدج في النقد الأدبي (*The Cambridge History of Literary Criticism*) الصادر عام ١٩٩٥ على سبيل المثال، يكاد النقاد- الشعراء يختفون عن الأنظار. وكذلك نجد في مجموعات معاصرة تضم مقالات من فترات سابقة في النقد حيث يحل سوسير محل فاليري باعتباره من الرواد كما تعتبر آراء ريلكه في الشعر أقل أهمية من هايدجير.[٢١] ومهما كانت صحة تلك الأحكام إلا أنها

(٢١) يوجد مجلدان من المقالات المجموعة صادران عام ١٩٧٢ يركزان على النقاد-الشعراء وخاصة في بدايات القرن العشرين، بل ويبدأ ليبكنج وليتز كتابهما بمختارات من باوند وإليوت ويختمانه بقسم خاص بأربعة عشر ناقدا – شاعرا. انظر: =

تقوم ضمنيا بتغيير حس القارئ تجاه الماضي، محولة بدايات النقد الحديث إلى نتاج للتطور الذي طرأ على علم اللغويات والفلسفة. إلا أن ذلك لا يتماشى مع رأي الكتاب والقراء فيما كان يدور حينذاك. إن الثورة في فن الشعر والتي ألهمت العديد من نقاد القرن العشرين انطلقت شرارتها من الشعراء الذين فكروا في فنهم، وقد تعرض هذا التأمل الذاتي للإهمال في السنوات الأخيرة ولكنه ما زال يتيح طريقة بديلة لكتابة تاريخ النقد. كما أنه من الوارد أن تتم إعادة إحيائه كلما جاءت ثورة جديدة في فن الشعر وتكون مصدر إلهام لمجموعة جديدة من النقاد- الشعراء. وعندها سيكتشف هؤلاء النقاد أن لهم أسلافا سابقين.

ولكن تراث النقاد- الشعراء في العصر الحديث أبعد ما يكون تراثا متطابقا، فباعتبارهم مدرسة واحدة نجدهم يكشفون عن أوجه الترابط بين الشعر والنقد وكذلك عن أوجه التنافر فيما بينهما. ولكن فائدة ذلك الصراع الداخلي ربما يمثل أهم الدروس التي نتعلمها من النقاد- الشعراء. ونجد أن العديد من أفضل الشعراء في العصر الحديث يحجمون عن ممارسة النقد، كما أن العديد من أفضل النقاد في العصر الحديث لا يشعرون بالثقة في مكانة الشعر في العالم المعاصر، ويظلون عاجزين عن حل تلك المعضلة. ومع

th Century Literary Criticism, ed. David Lodge, London, 1972; Modern= Literary Criticism 1900-1970, ed. Lawrence Lipking and A. Walton Litz, New York, 1972.

وعلى سبيل المقارنة، نجد أن مجلدين مهمين صدرا عام ١٩٩٨ لا يتضمنان أي نقاد- شعراء سوى إليوت (المجموعة الأولى في كتاب ديفيز وشلايفر) وبعض الكاتبات من النساء اللاتي تم ضمهن تحت باب "النسوية" (في كتاب ريفكين ورايان، والذي يضم أيضا مجموعة من الروائيات في جزء "الدراسات العرقية وما بعد الكولونيالية والدراسات الدولية"). انظر:

(Contemporary Literary Criticism, fourth edition, ed. Robert Con Davis and Ronald Schleifer, New York, 1998; Literary Theory: An Introduction, ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Oxford, 1998).

ذلك فبإمكانهم التعامل مع تلك القضايا، فإذا كان أعظم الشعراء هم عادة من النقاد رغم أنفسهم، فإن أعمالهم النقدية تظل تساعدهم على البلوغ بـــشعرهم تلك المكانة التي يحتلها. إن هؤلاء المستكشفين يختبرون أمرا يعجز غيـــرهم عن اختباره وهو مدى صحة النظريات التي تتناول الشعر، أي ما يؤكدونـــه في حالات نجاحهم وما يستبعدونه في حالات الفشل. إن وجهات نظر النقاد-الشعراء ساعدت على تشكيل الوعي في الزمن الحديث، ولا يمكن لأي تاريخ للأدب أن يكتمل بدونهم.

الفصل العشرون

نقد الفن الروائي

بقلم: مايكل ليفينسون

من المثير أن يتم وضع فصل عن "نقد الفن الروائي" في شكله كسردية مستمرة، وكما سيتضح فيما يلي نجد أن التاريخ في الفترة ما بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩٦٠ له مرحلة بداية مقبولة ووسط واضح، ولكن ليس له نهاية متماسكة. ففي السنوات الأولى من القرن العشرين كان التأمل الجاد للرواية إلى حد كبير هو مجال النقاد – الروائيين الذين طوروا نظرية للفن الروائي على أساس مقتضيات النشاط الإبداعي. وفي الجزء الأول من العرض التالي سيتم تتبع التطور غير المنتظم للمبادئ النقدية مثلما نبعت من الممارسة الأدبية بل ومن النقاش والجدل المحموم. فمن المعالم الجديرة بالذكر فيما يتعلق بالاهتمام بفن السرد في العصر الحديث هو أنه عند انتقال فن السرد من أيدي الروائيين إلى الأساتذة الجامعيين ظل محافظا على أوجه الجدل المحلي الذي وضع أسس النقاش. إن النضال في سبيل تحرير مفهوم الرواية من التحالف الضيق يمثل الجزء الأكبر من تاريخ تلك المشكلة كما تبلور فيما بعد، ولكن بدلا من وضع حد لذلك الصراع الفكري إذا به يمهد الطريق أمام التحول الجذري الذي شهدته العقود الأخيرة من القرن العشرين.

إن المجال الاستثنائي والكم الضخم لنقد الرواية يعني ضرورة تجاهل أو إعادة صياغة مساحات من الفكر المثمر صياغة محكمة، وآمل في أن يحقق التركيز على مجموعة متداخلة من الشخصيات والمفاهيم التعرف على المنظومة الداخلية للدور النقدي الأنجلو- أمريكي على مدار فترة كان فيها منغلقا على نفسه ولم يخضع لمؤثرات خارجية. وفيما يلي أود الإشارة إلى مسألة مبدئية أخيرة وهي أنه لن يتم التركيز على الفارق بين "الفن الروائي" و"الرواية"، أو الفارق بين "النقد" و"النظرية"، ومن الممكن طرح أوجه مفيدة

للتمييز بين تلك المفاهيم ولكن المصطلحات المعنية يتم استخدامها بقدر من المرونة من قبل المؤلفين والكتاب الذين تتناولهم تلك الورقة مما سيؤدي إلى تعقيد لا نهائي إذا حاولت الحفاظ على الدقة في استخدام المصطلحات.

ففي مستهل مقاله عن فن الرواية أشار هنري جيمس *(Henry James, "The Art of Fiction", 1884, 1888)* إلى أنه حتى وقت قريب كانت الرواية الإنجليزية "لا تدعي بوجود نظرية أو موقف أو وعي خاص بها فيما وراءها"، كما أشار بعدها بخمسة عشر عاما أن الرواية وصلت "متأخرة إلى الوعي بالذات، ولكنها بذلت قصارى جهدها منذ ذلك الوقت لتعويض الفرص الضائعة" *(The Future of the Novel)*. ويصبح من الواضح تدريجيا أنه عندما يتحدث جيمس عن الوعي الجديد بالذات فإنما يعني بذلك أساسا وعيه هو بالذات، وهو تعبير عن حالة من الزهو يمكن غفرانها عند الأخذ في الاعتبار الدور الذي لعبه في تطور مسار البحث النقدي. ونجد أنه على مدار الثمانينيات والتسعينيات من القرن التاسع عشر كان جيمس يمارس النقد مع الإبداع، إلى أن جاء العقد الأول من القرن العشرين حينما تولى كتابة مجموعة من المقدمات لرواياته الصادرة عن طبعة نيويورك فأخذ يؤسس المفاهيم والأساليب التي أصبحت هي الشغل الشاغل لما تلى ذلك من تأمل لفن الرواية، وهو الأمر الذي جعله يحتل مكانة في بدايات التأريخ للرواية.

إن الجانب الذي يميز الإضافة التي حققها جيمس في مقدمات رواياته لا تتمثل ببساطة في التركيز غير المسبوق على التشريح الدقيق لفن القص، بل تتمثل أيضا في الوعي المتزايد بفعل النقد نفسه، حيث يكتب قائلا: "لدينا قصة البطل" ثم لدينا "قصة القصة". وهكذا فمن خلال قيامه بحكي ذلك المستوى الثاني من السرديات إذا به يخرج بثلاث نقاط مهمة، أولها هو ما يطلق عليه "المغامرة العامة التي يقوم بها على مستوى ذكاء الفرد" أي سعي المؤلف نحو موضوع ما وبحثه عن شكل ما. إلا أن ذاكرة التجربة الإبداعية

بالنسبة لجيمس ليست هي ذاكرة الرؤى، فلا مجال هنا للأحلام المتعلقة بتناول الأفيون، بل مجرد السلاسة الفكرية لدى الصانع مستمتعا بصعوبة المهمة التي أمامه. ومن المؤكد أن جيمس قدم مباشرة لمن تبعه من الكتاب الأنجلو أمريكيين احتراما، على طريقة فلوبير، تجاه ورشة الفن الروائي واستمتاعا بأدوات تلك الصنعة وافتخارا بضغوط العمل.

إن قناعته بأن كل تفصيلة جديرة بالاهتمام النقدي تمضي يدا بيد مع الاهتمام *بالمؤثرات* على القارئ، ولا تتمثل تلك المؤثرات في تحريك الإدراك أو الضحك أو الدموع بل التحريك الرفيع لذكاء القارئ، وهو ما يشكل الخيط الثاني من نقاط الاهتمام التي يعبر عنها في مقدمات رواياته. إن الالتفات إلى ردود أفعال قرائه أدى إلى وصول جيمس إلى ملاحظات عميقة لم تلحق بها أية إضافات سوى بعد مرور ما يزيد على نصف قرن من الزمان، وخاصة رؤيته لدور القارئ كشريك مساهم في الفن الروائي. وعلى الروائي الذكي أن يتدارس عمق المؤثرات معترفا بأن النجاح يعتمد على "تجربة المشاهد والناقد والقارئ"، وهذا هو المنطق الذي وجه جيمس إلى الاستعانة بشخصية *رابطة* (*ficelle*)، تظهر في الرواية لا بهدف المساهمة في مجرى الأحداث بل على سبيل جعلها أقرب للفهم. حيث نعلم أن شخصية ماريا جوستري في رواية ***The Ambassadors*** ليست مجرد "صديقة ستريذر" بقدر ما هي "صديقة القارئ" وذلك "نتيجة للأمور التي تجعله بوضوح في حاجة إليها".

ويقع النص في مساحة ما بين المؤلف الحساس والقارئ القابل للتأثير، وبالتالي فإن الفكرة الثالثة والأكثر بروزا في كتابات جيمس النقدية تتناول التفاعلات الخفية في العمل الفني. وهذه هي بلا شك المجال الذي لقي الاهتمام الأكبر من قبل المعجبين بكتابات جيمس، ولكن بمجرد أن نقوم بتحديد معالم تلك النقطة نجدها تنقسم إلى نمطين مهمين. فمن جانب نجد أن

فكرة جيمس بشأن الواقعية الروائية – وهي فكرة لا تقوم فقط على "الإيهام بالواقعية"، بل تقوم كما أكد وين بوث على "كثافة" ذلك الإيهام"– أدت به إلى التوصل إلى آراء معروفة عن مزايا وجود وجهة نظر شخصية واعية داخل العالم الروائي. فقد أكد جيمس على أن الأحداث السردية وحدها لا تكون ناطقة وتظل بلا حياة أو معنى، ولكن وجود شخصية لماحة أو "وسيط يضفي لونا وتأملات" على الأحداث الجرداء يمكنه أن يضفي عليها معان أخلاقية. وهكذا عند تناوله رواية ***The Princess Casamassima*** ذكر جيمس أنه لم يتمكن "أبدا من رؤية الهدف *الرئيسي* لأي مخاطرة إنسانية سوى في الوعي (من قبل الكائن المحرك أو المتحرك) الخاضع للتكثيف البارع والتكبير". إن واقعية جيمس، التي تحل محل حيلة المعرفة المسبقة لدى الراوي، تقدم "معاناة" الوعي ممثلة في شخصية فردية "مرتبكة وقلقة ومتوترة وعرضة للوقوع في الخطأ" في سعيها الدؤوب نحو ذلك الكيان الذكي.

إلا أنه يجب الاعتراف بأن ذلك الوعي المركزي لدى جيمس هو وعي مهم لا بفعل ما يتمتع به من إدراك بل لأنه مركزي، أي أنه مهم لا بسبب ما يضفيه على النص من معان أخلاقية بل أيضا لأنه يحقق تماسك الشكل الجمالي، وهو ما يؤدي إلى نقطة اهتمام أخرى نجدها تتكرر باستمرار في المقدمات إلى روايات جيمس. فباعتباره "عاشقا للشكل" ومستمتعا بما "في المنهج من تدقيق ونشوة" يرى جيمس أن مصائر الأشكال الروائية خادعة كمصائر البشر، فنراه يستمتع بما في رواية ***The Ambassadors*** من "دائرية سامية" تفوق غيرها، فيقوم بتلخيص نواياه بالنسبة لرواية ***The Awkward Age*** في "الشكل المحكم للدائرة المكونة من عدد من الدوائر الواقعة على مسافات متساوية من المركز". وهكذا يصبح الشكل الهندسي قيمة في حد ذاته، وعلى مدار كتاباته النقدية الناضجة نجد قيمة الوعي الإنساني جنبا إلى جنب قيمة دائرية الشكل. ولعله من باب الاعتراف بهذه الثنائية يتحدث عن

ماجي فيرفير في كتاب *The Golden Bowl* قائلا إنه "بالإضافة إلى شعورها بكل ما يجب أن تشعر به والقيام بدورها طبقا لذلك، فإنها تبدو كما لو كانت تضاعف قيمتها فتصبح مصدرا للكتابة، وتنال مكانة عليا وقيمة داخلية في نفس الوقت".

وبالنسبة لجيمس نجد أن نقاط الاهتمام والتركيز تلك لا تسبب أي ارتباك في الفن الروائي نظرية وممارسة. إن مساهمات كل من المؤلف والقارئ، والوعي المركزي في النص، وشكله الهندسي كلها عناصر متماسكة، كما أن إضفاء القيمة على أي منها يضفي قيمة عليها جميعا. ونجد أن التاريخ اللاحق الذي يتناول النظرية السردية سيضيف بعض التوتر فيما يتعلق بتلك الأفكار، ولكن جيمس يحدد موقع قوة الرواية في رحابتها ومرونتها والتي تجعلها "أكثر الأشكال الأدبية استقلالا ومرونة واتساعا". وطبقا لرأي جيمس الناضج فإن الفن الروائي معين لا ينضب كالحياة ذاتها، ولكن خلافا للحياة التي يمكنها أن تضيع بعض الفرص العظيمة تقوم الرواية بخلق الأشكال التي يمكن لقيم الحياة أن تتحقق فيها.

إن تلك النقطة الأخيرة التي تتناول الرواية باعتبارها مساحة مميزة للقيم الإنسانية أصبحت نقطة الخلاف الشهيرة بين جيمس وهـ. ج. ويلز، ففي مقال نشر عام ١٩١٤ (*The Younger Generation*) اعترف جيمس بجاذبية أعمال ويلز الروائية إلا أنه يشكو من أن "حضور المادة" المبهر لا يصاحبه "حرص على استخدامها". ويتتبع جيمس في تلك المقالة علاقة ويلز بتولستوي الذي كثرت الإشارة إليه كركن أساسي في الجدل النقدي، والذي يمثل بالنسبة لجيمس "نموذجا ضارا ملعينا" لفصل "المنهج عن المادة" فصلا مقصودا. ومن هذا المنطلق نجد أن ويلز، مثله مثل آرنولد بينيت ود. هـ. لورنس، وسيرا على منوال تولستوي، يعبر عن لا مبالاة بالتحول

الجمالي للتجربة الحية المباشرة. ومن ناحيته رحب ويلز بذلك النقد، مع إصراره على أنه كان يحمل أفكارا كثيرة فاقت حرصه على الإفراط في إحكام الشكل. وفي كتابه الساخر ***Boon*** كتب قائلا إنه "إذا كان للرواية أن تتبع الحياة فلابد لها من أن تتصف بالتنوع، حيث إن الحياة هي عبارة عن التعددية والتسلية لا الكمال والرضا". ويضيف ويلز قائلا إن مشكلة جيمس تتمثل في أنه "يقوم بانتزاع القش من رأس الحياة قبل أن يقوم برسمها"، ومن خلال سعيه لبراعة الشكل يقوم بخلق "بشر منقحين" بحيث "لا يمارسون أبدا الحب الشهواني ولا ينضمون إلى حرب محمومة ولا يصيحون أثناء الانتخابات ولا يعرقون وهم يلعبون البوكر". وفي أعقاب تعامل جيمس مع تلك الصورة التي رسمها ويلز له، كتب جيمس مكررا قناعته بأن الحياة تقدم لنا قيمها ببساطة، بل يجب صنع وخلق قيمة التجربة خلقا بارعا، وإننا إن لم نصنعها فلن يقوم أحد أو شيء بتوفيرها لنا. وقد رد عليه ويلز قائلا إن جيمس يرى الرواية كغاية بينما يراها هو وسيلة، وإنه يفضل أن ينال شهرته كصحفي أكثر من كونه فنانا. وقد أدى ذلك إلى إثارة جيمس إلى أقصى درجة في ذلك الجدل القائم بينهما قائلا: "إن الفن هو الذي يصنع الحياة، ويصنع الاهتمام، ويصنع الأهمية... وأنا لا علم لي بأي بديل لقوة وجمال تلك العملية".

إن الموقف النقدي الذي تبناه جوزيف كونراد يتخذ صورة مهمة في ضوء الخلاف بين ويلز وجيمس، وقد يبدو لنا أن كونراد أقرب إلى ويلز في تلك المسألة نظرا لما يتمتع به من ميل للمغامرات البدنية والأماكن الغريبة وحالات الضغط البدني. وقد قام كونراد بالفعل بإهداء روايته ***The Secret Agent*** إلى ويلز، وعلى الرغم من أنه لم يكن ميالا إلى النظريات وبالرغم من أنه لم يلعب سوى دور محدود في ذلك الجدل المتصاعد، إلا أن أحكامه النقدية على قلتها تقربه أكثر من جيمس، أو بالأدق تقربه من جانب محدد من مواقف جيمس النقدية ذات الأهمية التاريخية المباشرة.

إن العمل النقدي الأكثر أهمية في كتابات كونراد هو المقدمة القصيرة التي وردت في روايته *The Nigger of 'Narcissus'* والتي قام فيها مثل جيمس بالدفاع عن رأي فلوبير في الروائي باعتباره عاملا لا يكل ولا يمر، "عاملا في النثر" ويجب عليه الكشف عن "عناية مثابرة لا يصيبها الوهن تجاه شكل الجمل ورنينها". ويرى كونراد أن التعبير المباشر عن ذلك العمل والجهد يتمثل في تكريس الروائي نفسه للعالم المادي مع تعريف الفن باعتباره "محاولة متفرغة لإضفاء أكبر قدر من العدالة في تصوير العالم المرئي"، وفي أشهر مقولاته النقدية يقول بأن مهمته هي "أن أجعلك تسمع وأجعلك تشعر – وقبل كل شيء، أن أجعلك *ترى*". إن تلك المقولة تسبق ملاحظة جيمس التي أوردها في مقدمة روايته ***The Ambassadors*** قائلا "إن الفن يتناول ما نراه"، ولكن تجدر الإشارة إلى أننا نجد لدى كل من جيمس وكونراد تحولا ثابتا من العالم المرئي إلى العين الرائية، أي من الشيء الذي نراه إلى فعل الرؤية.

ويكتب كونراد قائلا عن الفن الروائي إنه "يخاطب المزاج" لأن المزاج الإنساني الذي "تضفي قوته العميقة غير المقاومة على الأحداث الجارية معناها الحقيقي". إن ما يمنح الفن مادته المهمة هو العالم كما نفهمه من خلال ذاتنا وليس هو العالم المرئي في حد ذاته. وهذه هي النقطة التي يؤكد فيها كونراد مقولة جيمس بشأن كون النشاط العقلي هو ما يحرك الأحداث بما يمنحه إياها من معنى. ولكن إذا كان كونراد يشترك مع جيمس في هذا الالتزام، وإذا كانت الشخصية الراوي الذي يمثله مارلو هو النموذج الذي يحمل مبدأ الوعي الشاهد الذي يقوم بدور الوسيط بين القارئ والحبكة الروائية، إلا أنه لا يعبر عن ولع جيمس بالشكل الهندسي وبهجته حيال التناسق المتقن. وعندما يعبر جيمس عن جوهر المنهج الروائي لدى كونراد نجده يصفه باعتباره "صوت ضمير المتكلم المفرد المتدخل والمسئول

والمحدد" – أي مارلو – الذي تتمثل مساهمته في وجود "الذاتية المحلقة المستمرة فوق الأرضية الممتدة للحالة التي يتم الكشف عنها"، ولعل تلك الصورة تشير إلى استخدام جيمس نفسه لصوت الوعي المتأمل، كما أن التداخل بين جيمس وكونراد في تلك النقطة، وهو تداخل على مستوى النظرية والتطبيق، ترتبت عليه نتائج كبيرة بالنسبة لنقد الرواية في بدايات الحداثة.

كان فورد مادوكس فورد هو الشخصية الأكثر قدرة واستعدادا لاستغلال حالة التوافق والإجماع المتزايد، فنظرا لتعاونه مع كونراد وقيامه بتأليف كتاب عن جيمس، ونظرا لقيامه بعقد علاقات وروابط مع الجيل التالي (مثل إزرا باوند ويندام لويس) كان فورد حريصا على تحويل الرؤية إلى بصيرة. وبمرور الوقت قام بصياغة عامة موجزة لتاريخ الرواية الإنجليزية تعتبر فيلدنج وسكوت وثاكيري وديكنز غير ذوي أهمية، في حين قام بتأويل التطوير الذي طرأ على الرواية باعتباره إنجازا أوروبيا لا إنجليزيا، فقد بدأت الرواية على يد ريتشاردسون ثم انتقلت عبر القنال إلى ديديرو ونضجت على يد فلوبير وموباسان وتورجينيف، ولم تعد الرواية الجادة إلى إنجلترا سوى على يدي جيمس وكونراد في فترة شهدت بالمصادفة بدايات فورد في الكتابة.

وقد تم وصف الكتابات الروائية لكل من جيمس وكونراد وفورد بأنها "انطباعية" في مقارنة بفن الرسم الانطباعي، وقد قبل فورد هذا المصطلح كتوصيف للحركة الأدبية الجديدة. وفي مجموعة مقالات ما بين عام ١٩١٠ وعام ١٩١٤ أخذ يعبر عن المعالم المميزة لفن الرواية الانطباعية بداية من الالتزام بشكل صارم من الواقعية الأدبية، كما قام فورد بالانتقاص من دور صوت المؤلف في النص انتقاصا فاق ما قام به جيمس، حيث كان يرى أن

كلا من فيلدنج وترولوب وثاكيري اقترف خطيئة لا تغتفر بتحطيم الإيهام الروائي عن طريق التحدث بلسان المؤلف، أما الكاتب الانطباعي فهو على النقيض من ذلك حيث "يثابر متجنبا ظهور شخصيته في متن كتابه"، أو كما قال فورد "لا يجب عليك التعبير عن أي آراء باعتبارك المؤلف"، ويترتب على ذلك أن "الجريمة الأدبية الكبرى على الإطلاق هي تدخل ثاكيري دفاعا عن نفسه في سياق حديثه الذي لا مثيل له عن مناورات بيكي شارب في يوم ووترلو في بروكسل". ونجد أن فورد هنا يؤكد على المبدأ الذي استقاه من أسلافه المختارين – فلوبير وموباسان وجيمس وكونراد– ولكنه صاغ تلك النقطة بقدر من الحيوية بما جعله هو حامل تلك الراية. ومن هنا كتب آلان تيت أنه من خلال فورد "أكثر من أي رجل آخر يكتب بالإنجليزية في زماننا انتقلت إلينا التقاليد العظيمة للرواية". ولعل جيمس قد بلغ درجة الكمال في التمييز بين "الإظهار" و"الحكي"، أي بين الروايات التي تتيح للقارئ أن يحكم على الأحداث وبين الروايات التي تتدخل بفجاجة لتقول للقارئ كيف يشعر، ولكن فورد كان هو الكاتب الذي نمى ذلك التمييز وأوصله إلى مكانة نقدية بارزة.

ونجد أن وراء هجوم فورد على التعليق الأخلاقي الدخيل تصور معين للهدف الواقعي، فلم يكن كافيا بالنسبة له أن تكتفي الرواية بأن *تمثل* الحياة بل من الضروري أن *تحاكي* مجرى الحياة: "يجب أن يكون الأثر العام الذي تتركه الرواية هو نفس الأثر العام الذي تتركه الحياة على البشر". كما أنه بمجرد أن يدرك المرء أن "الحياة لا تقوم بالسرد بل تترك انطباعات على عقولنا" يصبح الهدف الروائي هو تقديم الانطباعات المتحررة من قيد الترابط السردي المصطنع. إن الاعتماد على التتابع الزمني وعلى الأحاديث الطويلة المتبادلة، وعلى الآراء البانورامية، وعلى الإيجاز الأخلاقي هي كلها طبقا لفورد معالم تقليدية في الرواية وتعمل على انتهاك الواقعية الصارمة. ففي

تجربتنا اليومية يتعين علينا أن نكتفي بالإشارات واللمحات التي تتراكم مكونة صورة للعالم، وهكذا أيضا فإن الفن الروائي الواقعي يجب أن ينتقل من "التسجيل المفصل والمكتمل لمجموعة من الظروف" نحو "انطباع اللحظة" بما يخلق "نوعا من الذبذبة الغريبة الموجودة في مشاهد الحياة الواقعية". ففي هذا الإصرار على غمامة الإدراك المتألق يقترب مفهوم الانطباعية لدى فورد من الانطباعية في فن الرسم لدى من سبقوه.

إن الالتباس والغموض السائد في نظرية فورد يكمن فيما إذا كانت الانطباعية كما يراها قابلة للتبرير من حيث "موضوعيتها" أو "ذاتيتها". ويستدعي فورد كلا الجانبين دفاعا عن منهجه، ولكن الارتباك ناجم أساسا عن تغير نقطة التركيز لديه. فمن وجهة نظر المؤلف تصبو الانطباعية إلى تحقيق موضوعية البعد والمسافة، وهو ما نجده في روح المقولة الشهيرة التي وردت على لسان شخصية ستيفين ديدالوس في رواية جويس ***A Portrait of the Artist as a Young Man*** : "إن الفنان، مثله مثل إله الخلق، يظل كامنا ومتواريا داخل عمله أو خلفه أو ما وراءه أو فوقه، حيث يكون غير مرئي وأسمى من الوجود وغير مبالٍ جالسا يقلم أظافره". أما من وجهة نظر الشخصية فإن الانطباعية ذاتية بإصرار وتلتفت إلى رعشة حركة العقل في لحظة الإدراك. وبقناعة تفوق كل من سبقه يشرف فورد على التراجع الحاد في سيطرة صوت المؤلف مع التصاعد الحاد في صوت وعي الشخصيات الروائية، وهي عملية تكيف مزدوج تعيد ترتيب أوراق نقاط التميز التقليدية وتبادر بإثارة مجال من الجدل لم يتعرض بعد للاستهلاك.

وتشير حدة فورد الواقعية إلى أمر وهو أن النثر الروائي أصبح هو الشكل الأدبي البارز، فعلى مدار بدايات الحداثة نجد موتيفا أي عنصرا نقديا متكررا وهو الدفاع عن الرواية من الأنواع الأدبية الأخرى، وهو ما يتحول إلى تيمة أو فكرة منتشرة في كتاباته غالبا ما تتخذ شكل الالتزام بالنثر على

حساب الشعر. وقد أشاد عزرا باوند بفورد باعتباره "المدافع عن مدرسة النثر"، وكان بوسعه أن يصفه بالمعتدي على مدرسة الشعر. ويرى فورد – في انتقاده الذي يتصف بالتعميم– أن مشكلة الشعر تكمن في سعيه للجمال على حساب الدقة والوضوح. إن صنعة البنية الشعرية واللغة الشعرية هي في جوهرها معادية للبرنامج الواقعي، وهو أمر صحيح بالفعل فيما يتعلق بالقرن العشرين حيث تتجاوز القضايا الاجتماعية المعقدة قدرات الشعر، وبالتالي فإن النثر هو الوحيد القادر على مطاوعة والإمساك بزمام الحياة الحديثة بما فيها من عمق. إن الرواية باعتبارها التعبير الأمثل للمزاج والحالة النثرية تنال بالتالي الجدارة التاريخية لما تتمتع به من مزايا.

ونظرا لقيام فورد بصياغة موقفه النقدي في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى، فإن مفهومه للشعر كان أميل إلى أن يظل ما قبل حداثيا، حيث كان كل من تينيسون وبراوننج – لا باوند وإليوت– هما المثال لمفهومه عن الشعر. أما فرجينيا وولف والتي اشتركت مع فورد في كثير من فرضياته فقد انضمت إلى ذلك الجدل الدائر في فترة لاحقة شيئا ما عندما أخذت إنجازات الشعر الحديث في تحقيق نجاح واضح، وعلى الرغم من سعيها لتأكيد المكانة العالية للرواية إلا أنها لم تكن على استعداد للقيام بذلك من خلال التقليل من قيمة الشعراء. ومثلها في ذلك مثل فورد كانت فرجينيا وولف ترى أن النثر هو الأداة المتميزة لحالة الوعي والإدراك في العصر الحديث، وهو ما عبرت عنه بقولها إن النثر يتمتع بقدر من التواضع يتيح له الانتقال إلى أي مكان.

وفي مقالها المنشور عام ١٩٢٧ (*The Narrow Bridge of Art*) تقدم فرجينيا وولف عرضا مبينا لتاريخ الأدب شبيها بالصورة التي قدمها إليوت عن "فصل الإدراك"، حيث تقول إن الدراما في العصر الإليزابيثي نجحت كشكل شامل قادر على استيعاب مجال واسع من التجربة الإنسانية، ولكن

أعقب اختفاء ذلك الشكل انقسام كبير في الجهد الخيالي حيث تمسك الشعراء بالجمال بينما أصبح مهمة تمثيل الحساة العادية من نصيب النثر. وتذكر وولف أن بايرون كان يشير إلى شعر مرن قادر على امتصاص العديد من المشاعر المتنوعة، ولكن أحدا لم يمض على منواله. أما الآن في القرن العشرين فيمكن للرواية أن تؤدي إلى نشأة شكل فني جديد، أي شكل سيكتب نثرا مع اشتماله على العديد من خصائص الشعر، "وسوف يظل يحتل موقعا أبعد من الحياة" مقارنة بالرواية التقليدية، وسيهمل "قوة تسجيل الحقائق" ويقدم "خطوطا عامة بدلا من التفاصيل". وبينما كان فورد يصبو إلى نثر دقيق ونقي ربما يكون قادرا على تجاوز اهتمام الشعراء المنصب على الأسلوب، قامت فرجينيا وولف بتخيل (وتأليف) نثر يتفاعل مع النطاق الذي يفصله عن الشعر.

وفي تعليقها على كتابات جيمس في قصص الأشباح لاحظت وولف أن "الرؤيا الخيالية لم تكن من خصائصه، حيث تمثلت عبقريته في الجانب الدرامي لا الغنائي". وهو تعليق موجز يحتوي على اقتراحين مهمين، أولهما أنه يذكرنا بمدى التوتر القائم في اقتراب الرواية الحديثة من الأنواع الأدبية الأخرى، حيث تستفيد الرواية من الآليات والنبرات الأسلوبية التي تطورت في الأشكال الفنية المقاربة لها وهو ما يتضح من استطاعة جيمس أن يتخذ من الدراما منظومة يطبقها على كتاباته الروائية وكذلك قدرة وولف على استيعاب خصائص القصيدة الغنائية. إن الرواية حسب فرجينيا وولف هي بمثابة آكل لحوم البشر الموجود وسط الأنواع المختلفة ملتهما غيره من الأشكال من أجل تغذية ذاته وتحقيق نموه.

ونستشف من الملاحظة التي أوردتها فرجينيا وولف نقطة أخرى تتمثل في التعارض الذي رسمته بين الحالة الدرامية والغنائية الشعرية، إن نزعتها

الغنائية جنبا إلى جنب أملها في حدوث تصالح بين الشعر والنثر هي نزعة توحي بحدوث نقلة بعيدا عن مفهوم جيمس لفن الرواية. وصحيح أن وولف تواصل السعي لتحقيق العديد من الأهداف النقدية المتعلقة بالامتداد الأدبي بين جيمس وكونراد وفورد، كما أن مطالبتها للروائي أن "يدون الذرات أثناء سقوطها على العقل بترتيب سقوطها أولا بأول" إنما تؤكد علاقتها المشروع الانطباعي، ونجدها أيضا في مقالتيها المهمتين المنشورتين عامي ١٩١٩ و١٩٢٤ (*"Modern Fiction" and "Mr. Bennet and Mrs. Brown"*) تشن هجوما على "مادية" ويلز (جنبا إلى جنب كل من آرنولد بينيت وجون جالزورذي) مطالبة بفن الرواية "الروحية" التي تلتفت إلى خلجات الوعي. إلا أن الجوانب الآنية الزائلة الخاصة بالوعي ترتبط ارتباطا وثيقا في رأي جيمس بالتعقيد القائم في العلاقات الشخصية: فالوعي في جوهره هو وعي بالحياة الاجتماعية، وهو ما يرسخ للمجال الدرامي في الرواية. أما فرجينيا وولف من ناحيتها فتتأمل من آن لآخر كيفية الهروب من التداخل التقليدي بين الرواية والحياة الاجتماعية، وتتخيل وجود رواية تتطرق عرَضيا فقط إلى دراما العلاقات الاجتماعية مع تأكيدها على الخاصية الغنائية "لمناجاة النفس في التوحد والانعزال".

وعلى الرغم من أن الفصل الحالي من الكتاب لا يقوم بمهمة وصف التغيرات الاجتماعية، فإنه يتعين عل القارئ إدراك أن الظروف التاريخية الملحة تتقاطع باستمرار مع مسار النقد الروائي. وقد ذكر إليوت مرة أنه لا يمكن توجيه الاهتمام إلى التفاصيل الدقيقة للشكل الأدبي سوى في مجتمع مستقر، ويبدو من الواضح أن التحول من جيمس إلى وولف على سبيل المثال لا يمكن فصله عن التحريك الجذري الراديكالي للأنماط الاجتماعية السائدة. إن المسائل المتعلقة بالتكنيك والتي أثارها جيمس ما زالت قائمة حتى وقتنا الحالي، إلا أنها ومنذ الحرب العالمية الأولى ظلت في علاقة غير

مستقرة مع الضغوط التاريخية. إن الرغبة في إقصاء الأنشطة غير الأدبية في سبيل تحقيق دقة الشكل الأدبي هي محاولة تتنافى مع الرغبة في فتح الأشكال إلى الدرجة التي تجعلها قابلة للاشتمال على القضايا الاجتماعية في اللحظات المهمة والحاسمة.

إن ذلك الطموح يكشف عن نفسه في نقطة مهمة أخرى تفصل وولف عن معاصريها الحداثيين الذين تشترك معهم في نقاط أخرى كثيرة، وهو ما يتضح أيما وضوح في موقفها من جويس. حيث تتكرر إشارات وولف إلى جويس عند تقديمها لمثال للنزعات التقدمية في الفن الروائي الحديث، إلا أنها تكرر أيضا المسافة التي تبعدها عنه. ففي مقالها المنشور عام ١٩٢٧ (*An Essay in Criticism*) كتبت قائلة إن جويس (وكذلك كل من لورنس ودوجلاس وهيمنجواي) "يفسدون كتبهم عند القارئات بما يستعرضونه من رجولة واعية بالذات"، كما نراها في يومياتها تصف جويس مرة بأنه "ذكر الماعز". أي أن فرجينيا وولف تؤكد على الوجود القوي للمسألة الجنسية، وهي المسألة التي ظهرت ملامحها الموجزة في الانتقاد الذي قام به ويلز لما يتصف به جيمس من افتقاد للعاطفة، ولكن وولف تضيف إلى ذلك لتخرج لنا بإعادة تقييم للتراث الروائي. وتتناول تلك المسألة في كتابها الصادر عام ١٩٢٩ (*A Room of One's Own*) مشيرة بصراحة إلى "أثر الجنس على الروائي"، أما التعبير الجلي لهذا الأثر طبقا لما تراه فرجينيا وولف فيتمثل في تشويه إبداع النساء داخل سياق ثقافي تسوده القيم الذكورية. فبداية من شكل الجملة وانتهاء بشكل الملحمة تجد النساء أنفسهن وجها لوجه مع بنية تلو الأخرى من البنى التي لا تلائمهن. والرواية هي الشكل الأدبي ذو الإمكانيات الأكبر ويرجع ذلك جزئيا إلى كونه جديدا وأيضا بسبب اكتساب النساء مهارة ملاحظة الشخصيات وتحليل المشاعر نظرا للقرون التي قضينها في حجرات الجلوس. ولكن جين أوستن وإميلي برونتي هما الوحيدتان اللتان تجاوزتا

التشويش الناجم عن سيادة الأبوية والإغراء القوي الذي يحمله السخط والغضب.

واحتذاء بكوليردج ترى وولف أن عقل الفنان الكامل هو عقل مزدوج الجنس أي "نسائي- رجولي" أو "رجولي- نسائي"، وتؤكد على أن أوضاع النساء تاريخيا أبعدتهن عن النموذج الإبداعي، ولكن حاليا وفي إطار عصر الوعي الذاتي الثاقب فيما يتعلق بالتوجهات الجنسية يجب على كلا الجنسين النضال من أجل تجاوز الثنائية القطبية ما بين الجنسين. إن المهمة الخاصة بالمرأة الروائية لا تتمثل في إنكار أثر جنس الفرد – "فمن المؤسف ألف مرة لو أخذت النساء في الكتابة على شاكلة الرجال"- بل أن تكتب الروائية "مثل امرأة نسيت كونها امرأة". وهكذا نجد أن كتاب فرجينيا وولف ***A Room of One's Own*** يمهد بالتالي نشأة نظرية نسوية للفن الروائي ستبرز بعد ذلك بأربعين عاما، ولكنه كتاب ينتمي أيضا إلى بيئته النقدية المعاصرة والتي أصبحت قضايا النوع والهوية الجنسية من القضايا المهمة والشائكة.

إن لورنس هو الآخر مهتم للغاية بـ"أثر الجنس على الروائي"، ومثله مثل وولف لا يعتبر مسألة الجنس أمرا مستقلا، بل نراه يركز على الكشف عن الدور القوي للحياة الجنسية الدفينة في تاريخ الرواية، ونجد أن مقالتيه المنشورتين عام ١٩٢٧ ***("Study of Thomas Hardy" and "Studies in Classic American Literature")*** تسعيان للبحث عن الطاقات الإيروتيكية الشبقية الكامنة تحت سطح الفن الروائي والمتحكمة فيه. ولكن بالرغم من أن كتابات لورنس النقدية، مثل أعماله الروائية، تلجأ أحيانا إلى الإصرار على أولوية الحكاية السردية الجنسية، فإن موضوعات اهتمامه ترى في جانب الحب الشبقي مجرد جزء من عالم غيبي أكثر شمولا. إن ذلك المفهوم الغيبي يقوده إلى تكوين رأي في الرواية يختلف تماما عن نطاق التوافق الحداثي

الناشئ بشأن مفهوم الرواية الحداثية. فمع معارضته للتركيز القائم على نشاط الوعي الخاص – سواء اتخذ ذلك شكل "وضوح" جيمس أو "الحالة المزاجية" لدى كونراد، أو "الأنانية الصريحة" عند فورد" أو "الروحانية" لدى وولف– فإن لورنس التفت إلى الجسد. وقد أشار روبرت بيركين في كتابه *Women in Love* أن "الحقيقة الواقعة هي ما يستدعي التأكيد، وليس الانطباع الذاتي هو ما يستدعي التدوين"، ويشير المقطع التالي من دراسته عن هاردي إلى مدى ابتعاد لورنس عن انغماس جيمس في الوعي الواضح الصرف:

إن إضفاء الحياة على الوعي الإنساني ليس هدفا في حد ذاته بل هو شرط ضروري لتقدم الحياة نفسها. إن الإنسان نفسه هو الجسد الحي للحياة، بصيص يومض في الفراغ. وفي أقصى درجات الحياة لا يعرف الإنسان ما الذي يفعله، وعقله ووعيه غير عالم ومحلقا خلفه مليئا بومضات ولمحات دخيلة، وكله خال من المعرفة.

ويقوم في مقاله المنشور عام ١٩٢٣ *(Surgery for the Novel - or a Bomb)* بتحديد اضمحلال الفن الروائي الجاد بعلاقته بكل من جويس وبروست ودوروثي ريتشاردسون، واصفا ما حققوه باعتباره "استبعاد الكوميديا المطولة من لحظات احتضار الرواية الجادة. إنه الوعي بالذات وقد تم تقطيعه إلى قطع صغيرة معظمها غير مرئي، وليس أمامك سوى تتبع رائحتها". إن لورنس يطالب بـ"تمام" الشخصية لا قطع من العقل، كما أنه يبحث عن تلك الكلية التامة لا في أفكار ومشاعر الشخصيات بل في *كيانهم*. وقد ذكر في رسالة شهيرة من رسائله أنه يريد الكربون الموجود في الشخصية لا حجر الماس، أي العنصر اللاإنساني في الإنسانية، وما هو غير خاضع للفكر وما هو كامن وراء المعرفة بالذات. كما أنه يعبر عن ازدرائه لكمال الشكل والتميز الذي كان غيره في مرحلة الحداثة المبكرة يعتبرونه

القيمة العليا، فبالنسبة للورنس "الكلمة الدقيقة" ليست سوى "كلمة"، كما يسخر من "اللغو النقدي الدائر حول الأسلوب والشكل". وفي عبارته القاطعة يقول إن الرواية "هي كتاب الحياة المشرق الوحيد" ويضيف أنه "لا شيء له أهمية سوى الحياة". وأخيرا فيما يتعلق بتردد الحداثة في تقديم تعليق فلسفي عام داخل الفن الروائي يرد لورنس على ذلك بالبكاء على اليوم الذي انفصلت فيه الفلسفة عن الرواية.

وعلى الرغم من أن المبادئ النقدية الخاصة بلورنس هي أكثر تنوعا مما ورد عن معاصريه، إلا أنه من الواضح أنه يقدم تيارا مضادا قويا في مواجهة المشروع النقدي الحداثي. إن احتفاءه بالحياة يذكرنا بهجوم ويلز على جيمس، ولكن الحياة بالنسبة لويلز كانت في جوهرها موضوعا لأحد أنواع الصحافة العلمية، في حين كانت بالنسبة للورنس هي تحديدا موضوعا لمقاومة قوانين المعرفة. وفي حالاته المزاجية الأكثر شفافية نجده يحدد مهمة الرواية بالكشف عن "الحقيقي" الذي لا يمكن قياسه من خلال "المعروف". وهكذا فعلى خلاف ويلز نجد أن لورنس يضفي قيمة بالغة على الفن الروائي لأن الحياة تتمثل أمامنا في الرواية: "في الرواية فقط نجد *كل* تلك الأشياء ماثلة أمامنا قائمة بأدوارها إلى أقصى حد... ومن داخل تلك اللعبة التي تضم كل الأشياء يخرج إلينا الشيء الوحيد ذو القيمة، الرجل الكامل والمرأة الكاملة والرجل الحي والمرأة الحية".

إن الميزة الخاصة التي يتميز بها كتاب إ. م. فورستر الصادر عام ١٩٢٧ (*Aspects of the Novel*) هو أنه في اللحظة التي شهدت تصاعد حدة الجدل نجد الكتاب يخفف من صرامة الالتزام بالنمط السائد، حيث يفضل فورستر أن يعتبر الرواية" وثيقة مرنة تقاوم "الجهاز التفصيلي": "إن المبادئ والأنظمة المختلفة قد تلائم أشكالا فنية أخرى، ولكن لا يمكن تطبيقها هنا". كما أنه يعبر عن قدر مماثل من عدم الاهتمام بحركات التاريخ الأدبي، دون

أن تكون لديه أية مصلحة في التأكيد على مكانة الرواية في سموها صـوب العمق أو انحدارها نحو البربرية. إن الكناية التي يستخدمها في كتاباته تمثل صورة كل الروائيين الإنجليز جالسين في حجرة "يكتبون رواياتهم في نفـس الوقت"، وهي الصورة التي اتخذت شكل الشعار القائل: "التاريخ يتطور بينما الفن ثابت لا يتحرك". إن هذا الازدراء تجاه النظرية واللامبالاة بالتاريخ هما جزء من محاولة فورستر للتسامي فوق التشدد ولاستعادة قدر من الاحتـرام والتقدير الأشمل للفن. ومن ملاحظاته المعبرة عن موقفه الثابت – من حيث التفرقة بين الشخصيات المسطحة (أي التي تعكس فكرة أو قيمة واحدة غيـر متغيرة) وبين الشخصيات الدائرية (أي تلك القادرة على مفاجـأة القـارئ)، أو التناقض بين القصة (أي الأحداث مرتبة طبقا لترتيبها الزمـاني) وبـين الحبكة (أي الأحداث المتصلة تبعا لعلاقات الـسببية والترتيـب)- يقـدمها باعتبارها جوانب عامة لفن الرواية ومستقلة عن التقاليع. إلا أنـه وراء تلـك المسافة المدروسة يمكن تحديد بعض نقاط الالتزام القوية التـي تـربط بـين فورستر وصور الصراع المحلية التي يفضل هو نفسه تجاوزها فيما يتعلق بفن الرواية.

ونجد في مرحلة مبكرة من كتابه أنه يحدد أوجه التناقض بين "الحيـاة في الزمن" وبين "الحياة تبعا للقيم"، مقترحا ذلك كتقسيم قائم في الحياة اليومية ويصبح أساسيا أكثر في الرواية. فالحياة في الزمن تقود الرواية نحو الحبكة، بينما تولد الحياة تبعا لقيم الاهتمام بالشخصيات: إن الدراما الكامنة في موقف فورستر تشغل "المعركة التي تتواجه فيها الحبكة مع الشخصية"، أما الأمـر الذي يجعل الحبكة خصما عتيدا يتمثل في كونها تخضع الـزمن لـضغوط الشكل أي لقيود البنية الخاصة بالبداية والوسط والنهاية. ومـن هنـا يكتـب فورستر عن الحبكة أنها "هي الرواية في جانبها الفكري المنطقي"، ويحمـل ذلك الكتاب طموحا متواصلا في سبيل المحافظة على الفن الروائي الإنساني

في وجه تجاوزات الحبكة الشكلية، ويتضح في نهاية ذلك الكتاب أنـــه مـــع ابتعاد فورستر وانفصاله الصريح عن التاريخ الأدبي فإن معارضيه يلجأون إلى شخصيات تاريخية معروفة. ويظهر هنري جيمس في الفصل الأخير من الكتاب باعتباره عارفا وخبيرا في النسق السردي الذي يقوم علـــى "مقدمـــة منطقية" مؤداها أنه "يتعين على مجمل الحياة الإنسانية أن تختفي عن الأنظار قبل أن يصنع لنا رواية"، ويرى جيمس أنه "يجب أن يتبلور نسق ما، وكل ما يخرج من النسق يجب أن يتم التخلص منه باعتباره بمثابة تـــشتيت عابـــث، وهل من شيء أكثر عبثا من الكائنات البشرية؟" ونجد أن فورستر يشير إلى الجدل بين جيمس وويلز ويعترف صراحة بأنه يميل إلى موقـــف ويلـــز. إن المرحلة الأخيرة الواردة في موقف فورستر في كتابه تعمل على تحديد موقع الكتاب ضمن المناقشات والجدل الدائر حول الفن الروائي الـــذي ســـاد فـــي بدايات القرن العشرين، كما أن موقف جيمس يثير مسألة تاريخيـــة محـــددة وهي من المسائل التي كان فورستر يدعي تجاهله لها.

ومن الواضح أن جيمس لم يكن يؤمن بالفرضية التـــي ألـــصقها بـــه فورستر، فلم يؤكد جيمس على أن الحياة الإنسانية مصدر تشويش وإضـــافة زائدة، بل نجده يصر على أن عادته الخيالية الأعمق وهي نقطة ضعفه أيضا تتمثل في انجذابه إلى "الشخصية الهائمة المستقلة" كمصدر لرواياته، كما أنه يتذكر أن أصل روايته ***The Portrait of a Lady*** لم يكمن "على الإطلاق في أي تصور للحبكة... بل في وجود شخصية واحدة". وفي مقاله ***The Art of Fiction*** كان جيمس قد أقام حالة توازن ثم قام عن قصد بترجيح كفة فـــوق الأخرى: "ما معنى الشخصية سوى حتمية الحدث؟ وما الحدث سوى تصوير للشخصية؟ وما الـــصورة أو الروايـــة دون أن تكـــون عـــن الشخـــصية؟ فما الذي نبحث عنه فيها ونجده فيها سوى الشخصية؟" ولكن ذلك لا يعني أن فورستر قد أساء فهم موقف جيمس بطريقة ما، بل يبدو أن استـــشعر عـــدم

الاستقرار في التوازن بين القيمة الإنسانية وبين "قيمة الصياغة". إن قراءة فورستر لجيمس باعتباره كاتبا شكلانيا متشددا يمثل رد فعل جزئي للفن الروائي في مرحلة لاحقة حيث يصبح النسق قيمة سامية، بل والأهم أنه يمثل رد فعل لما حدث لجيمس على أيدي أتباعه.

إن بيرسي لابوك الذي يقف حيال فورستر موقف المعارض له تماما من حيث الموقف النقدي، يحتل موقعا مركزيا في كتاب فورستر، حيث يستدعي الأخير الدعاوى التي قدمها لابوك في كتابه الصادر عام ١٩٢١ (*The Craft of Fiction*) قائلا إن "المسألة المعقدة الكاملة بشأن المنهج... تحكمها مسألة وجهة النظر – أي مسألة علاقة الراوى بالقصة". ومع تسليم فورستر بعدم اهتمامه تماما بقوالب المنهج، إلا أنه يعترف بأن من سيسير على منوال لابوك "سوف يضع أساسا ثابتا لجماليات الفن الروائي"، وهي عبارة تحدد بدقة معالم الهدف الذي يصبو إليه لابوك، كما تشير إلى الانفصام الحاد في المقاربات النقدية حول الرواية.

وإلى الآن نجد أن الكُتاب موضع اهتمامنا كانوا روائيين أولا ونقادا ثانيا، وعلى الرغم من أن عديدا من ملاحظاتهم وآرائهم تركت تأثيرا بالغا على النقاد اللاحقين، فإن تطورهم كان في معظمه باعتبارهم يعبرون عن الفنانين المبدعين. وبالتالي كان هؤلاء الكتاب أقل اهتماما بالشكل نسبيا، فلم يحاولوا تطوير نسق هندسي شامل، بل إن كاتبا حريصا على براعة الوضوح والإيضاح مثل جيمس وجد أن الدافع إلى بناء النظام في الرواية أخذ يتعرض للتعديل من خلال إنجازاته هو نفسه، تلك الإنجازات الفريدة وغير القابلة للتكرار. ويميز لابوك في كتابه بين روايات جيمس التي كتبها في مرحلة متأخرة من حياته الأدبية والتي يصفها لابوك بأنها "بالغة الغرابة والنزعة الشخصية وعجيبة من كل الجوانب"، وبين مسألة المنهج التي تثيرها تلك الروايات "وهي مسألة عامة قابلة للنقاش بصورة منفصلة". إن هذا التمييز

يشير إلى الحركة التاريخية الأوسع التي تنتمي إليها كتابات لابوك، وهي حركة نحو المبادئ المجردة والمعايير العامة والأنظمة الشكلية. كما أنها تشير في نفس الوقت إلى حدث في التاريخ الاجتماعي للنقد وهو تأسيس الموقف الأكاديمي الذي كان يهدف إلى فصل نفسه عن منظور المبدعين ومصالحهم الشخصية. وعلى الرغم من أن كتاب ***The Craft of Fiction*** مكتوب بأسلوب حواري غير رسمي، وعلى الرغم من أنه لا يضع نفسه في سياق أكاديمي، فإن أثره كان ملموسا بقوة في الأوساط الأكاديمية حيث ظل على مدى عقود عديدة يحتل موقعا بارزا في أي ببليوجرافيا للنقد الروائي الحديث.

ويكتب لابوك قائلا: "إن السؤال الوحيد الذي سأطرحه هو عن كيفية صناعة [الرواية]"، ثم يفسر ذلك كسؤال عن "الأشكال المتنوعة للسرد، والأشكال التي يمكن بها حكي القصة". ويعترف لابوك أنه متخصص في الأنواع دون الالتزام بالمصطلحات أي أنه عالم في البنية السردية دون أن يتمسك بالمسميات المفروضة. وفي محاولته تبرير المصطلحات التي يختارها لما يقوم به من تفرقة بين الأنواع يشير إلى أن "هنري جيمس قد اختارها للحديث عن رواياته هو"، ومن الملاحظ بالتأكيد أن غياب المصطلحات المتداولة جعل مقدمات جيمس لرواياته مصدرا للجهود المؤسسة للشكلانية السردية (*narrative formalism*)، وكما سنرى لاحقا فإن ذلك أدى إلى محو الحدود الفاصلة ما بين الجدل والعلم.

ويبدأ كتاب ***The Craft of Fiction*** بقراءة لرواية تولستوي "الحرب والسلام" والتي يعترف فيها لابوك بالقوة الملحمية لتلك الرواية، ثم يتحول إلى مناقشة ما فيها من أوجه التباس على مستوى الشكل. ومما لاشك فيه أن فورستر محق في قوله أنه مع ما يراه لابوك فيها من عظمة إلا أنه "كان سيجدها أعظم" لو كانت تتمتع بوجهة نظر ثابتة. أما أساس المشكلة في رأي

لابوك فتتمثل في أن تولستوي يستخدم نسقين سرديين مختلفين ومبدأين للبنية يتصفان بالندية، أحدهما هو نتاج وجهات نظر الشخصيات والآخر هو منظور تولستوي. إن التحرك بينهما يحرم الرواية من وجود مركز متماسك، والنتيجة المترتبة على ذلك هي أن الكتاب "يهدر موضوعه" فيحقق العظمة ولكن خطوطه مرتبكة وغير راسخة.

إن عدم الاستقرار في رواية تولستوي يفتح الطريق أمام لابوك لصياغة معارضة على منوال جيمس، وهي معارضة يصقلها ويضيف إليها، بين الرواية كصورة وبين الرواية كدراما. ويبين لابوك في كتابه تلك الثنائية بطرق متنوعة، ولكن مقولته المحددة تقوم على علاقة القارئ بالراوي: "ففي حالة ما يتوجه القارئ إلى القصاص وينصت إليه، وفي حالة أخرى يتوجه إلى القصة ويشاهدها"، والحالة الأولى توصف بأنها "صورية" لأننا حين نلتفت إلى القاص فإننا نفهم الأحداث تبعا لكيفية "تصويرها" من قبل حالة مزاجية فردية، ومن ناحية أخرى عندما ينظر القارئ إلى الأحداث مباشرة دون عوائق الوسيط نجد أن الرواية تقترب من وضع الدراما حيث تتحدث الشخصيات وتتصرف دون تدخل من الراوي. ويلخص لابوك الوصف الذي قدمه أفلاطون قبله بزمان قائلا: "إن مجمل الرواية بالتالي، نظرا لعدم اعتمادها على التمثيل الدرامي أو *المشاهد*، نجدها أقرب إلى التصوير أي انعكاس ما هو موجود في عقل شخص ما". إلا أن ذلك يجب ألا يوحي بأن الدراما والصورة شكلان سرديان على نفس الدرجة من القيمة، حيث يسير لابوك على منوال جيمس في إلحاق الأهمية الأكبر بالمشهد وفي اعتبار الصورة "ثانوية ومبدئية وتحضيرية". إن الإيهام الواقعي يتحقق في أقصى درجاته في المواجهة الدرامية المباشرة، وهي حقيقة تضع الأساس لتراتبية واضحة بالنسبة للأنواع الأدبية.

ومن الجدير بالذكر أن كلا من لابوك وفورد يختلفان في تلك النقطة الرئيسية في تأويلهما للقواعد التي أرساها جيمس، ففي إطار تناوله للموقف الانطباعي أطلق فورد على "المشهد الكبير" مسمى "لعنة الرواية" لأن تصوير المشاهد يدفع بالروائي إلى صياغة الذروة الدرامية ومشاهد غير موجودة في الحياة العادية. حيث يريد فورد أن يحل "الصوت الهادئ" و"الحديث بهدوء" محل الخطابية المنفعلة في المواجهات الدرامية الكبيرة. كما أنه بتركه الخطب المطولة (لأنه ما من مستمع قادر على تذكرها) وبمنعه الشخصيات من الرد على بعضها البعض مباشرة (لأنه نادرا ما يحدث ذلك في الحياة) قام فورد بتوجيه الانتباه بعيدا عن الأحداث في حد ذاتها تجاه "الصور" التي يقدمها الراوي. إن الميزة التي أضفاها جيمس على العقل الملاحظ أثرت على فورد بنفس قدر تأثره بإشادة جيمس بالدراما، أما الانفصال الذي تم بينهما من حيث نقطة تركيز كل منهما – المزيد من الراوي، المزيد من الحدث- إنما يشير إلى حالة التوتر المهمة القائمة داخل ذلك الخط النقدي.

إلا أن اعتبار ذلك التوتر مسألة سطحية نسبيا يشير إلى مدى الإضافة التي أضافها لابوك إلى ما تركه جيمس من تراث، فالفكرة المركزية في كتاب ***The Craft of Fiction*** تعتمد على توسيع مفهوم الدراما بحيث لا يشتمل فقط على التفاعل المباشر بين الشخصيات بل يمتد إلى *أي* جانب من جوانب السرد يتم تقديمه مباشرة إلى القارئ. إن ذلك يعني بالنسبة للابوك أن الصورة والدراما غير متعارضتين دون قابليتهما لتبادل المواقع، أي أن الصورة قابلة لتحويلها إلى دراما، أو بعبارة أخرى، أنه يمكن إدماج المراقب داخل مجال الحدث. ويقدم ثاكيري كعادته نموذجا سلبيا مناسبا، ففي رواية ***Vanity Fair*** يسمح لعين المؤلف بالبقاء منفصلة تماما وهي تصور الأحداث دون دخول مجال القصة، فتلك العين تقوم بالملاحظة والمراقبة دون أن تخضع هي لذلك. إن ذلك يمثل أقصى درجات الانفصال بين الصورة

والدراما والتي يأسف عليها لابوك، ولكن لحسن الحظ بالنسبة له أن ثاكيري وجد طريقة لتفادي "إهدار" الشكل عندما استخدم أداة في رواية ***The History of Henry Esmond*** لضم الحكاء إلى الحكاية: "إن ضمير المتكلم 'أنا' الممثل في الشخصية حل محله ضمير المتكلم 'أنا' العام المعبر عن المؤلف"، وهو تحديدا ما طالب به فورد، ويصبح من الواضح أنه في إطار المفهوم المتسع للدراما يمكن إضفاء ثقل على ذاتية الراوي مع تحقيق الموضوعية الدرامية. إن المؤلف يمكنه (ويتعين عليه) أن يظل منفصلا تماما حتى عندما يندمج الراوي/ المراقب في الصراع الدرامي. أما بالنسبة للابوك فعلى الرغم من أن شخصية 'الأنا' هي "خطوة أولى في درامية الصورة" فإنها ليست الخطوة الأخيرة.

إن الصعوبة القائمة في شخصية ضمير المتكلم السردية تكمن في أنه مع إحضارها العين السردية إلى العالم الروائي إلا أنها لا تقدم لنا أي طريقة يعتد بها لرؤية ما تراه العين الرائية نفسها. فكيف يمكننا أن ننال رؤية موضوعية دراميا للعقل الذي يراقب الأحداث؟ إن الحل كما يؤكد لابوك هو أن تعود الرواية إلى استخدام ضمير الغائب، ولكن بطريقة مختلفة. فإذا كان الوعي الذي يصور العالم لا يحكي لنا قصته هو، أي إذا كان مقدما من المنظور الموضوعي لضمير الغائب، وإذا كان ما يدركه هذا الوعي هي مرئية ورائية في نفس الوقت، فإن العقل سيصبح أخيرا في حالة درامية تامة. ويصف لابوك هذا الإنجاز العظيم من خلال وصفه لرواية جيمس ***The Ambassadors***. ونتيجة لذلك يصبح كتاب لابوك ***The Craft of Fiction*** بمثابة كتاب معارض في تاريخ الفن الروائي الإنجليزي، الذي تمر خلاله عملية "تحويل الصورة إلى دراما" عبر سلسلة من المراحل التي تبلغ ذروتها في صياغة جيمس لسرد صارم ومحدود بضمير الغائب. ولا يعتبر ذلك مؤشرا آخر لتميز المنظومة التي طرحها جيمس بل يوضح أيضا جانبا

معياريا في مشروع لابوك النقدي. إن علم أنواع الأشكال الأدبية ينتظم في سلم تراتبي للقيم، ويترتب على ذلك أن منهج جيمس السردي ليس مجرد أحدث تطور طرأ على الرواية، بل أعلاها قيمة إذا تساوت الجوانب الأخرى. ولكن لابوك يسلم بأن الجوانب الأخرى ليست متساوية على الدوام، حيث يمكن للعبقرية أن تمضي في طريقها رغم المنطق الذي يسود الشكل، ولكن يتضح من كتاب لابوك أن طريق العبقرية أكثر نجاحا إذا انصاع لسلطة الحكم العادل لقوانين الدراما.

وعندما يفصل فورستر بين آرائه الشخصية وآراء لابوك، فإنما يفعل ذلك مؤكدا على أن الشكلانية السردية الصارمة ليست حاكما عادلا بل طاغية ضيق الأفق، فالنسق المتحجر طبقا له "يغلق الباب على الحياة تاركا الروائي يقوم بالتمرين". ويرد فورستر على دعوة لابوك للثبات في المنظور قائلا إن مهمة الروائي الوحيدة هي "دفع القارئ إلى قبول ما يقوله": "يمكن للروائي أن يغير وجهة نظره إذا انفصلت عنه، وقد انفصلت عن كل من ديكنز وتولستوي". ولا يعني ذلك أن فورستر كان يكتب في الإطار الشائع ضد الشكلانية، فالغرض الجاد من وراء أسلوبه غير الرسمي في كتابه ***Aspects of the Novel*** هو تحرير نقد النوع الأدبي من الهوس بالحبكة وإعادة الاهتمام بالصيغ الروائية التي لا يمكن فهمها بمنطق البنية. ويطلق فورستر على تلك الصيغ الفانتازيا والرؤيا، وفي خضم تتبعه للتاريخ الطويل لهاتين الصيغتين الأدبيتين فمن اللافت للنظر أنه لا يجد سوى ممثل واحد على قيد الحياة لصيغة الرؤيا السامية، ألا وهو د. هـ. لورنس.

وفي الفصل الأول من كتابه الصادر عام ١٩٤٨ (***The Great Tradition***) يذكر ف. ر. ليفايز اسم لورنس باعتباره شخصية واصلت المدرسة التي أسستها جين أوستن وجورج إليوت وهنري جيمس وجوزيف كونراد، ويحتفي ليفايز مثله مثل فورستر بنزعة الرؤيا لدى لورنس الذي يكتب "من أعماق تجربته الدينية"، ومن الواضح أنه يرى لورنس لا باعتباره أحدث

وريث للتراث والمدرسة الروائية العظيمة بل أيضا كنموذج للناقد الذي يكافح للحفاظ على مستوى عال في زمن الانحدار الثقافي. ويستشهد ليفايز بعبارة وردت بقلم لورنس ومؤداها "يجب على المرء أن يتحدث في سبيل الحياة والنماء وسط كل أكوام الدمار والتحلل"، وهي جملة يمكن لها أن تكون مقولة في صدر كتابه *The Great Tradition*. إن علاقة لابوك بجيمس تمثل علاقة ليفايز بلورنس، ومع ما تتضمنه تلك المقارنة من عدم دقة إلا أننا يمكننا القول بمنتهى الثقة إن التعارض بين جيمس ولورنس يوضح وجود فروق من حيث التوجه النقدي، حيث حل لورنس محل ويلز باعتباره على طرف النقيض من جيمس، ومن الواضح أيضا أنه يمثل نقيضا أقوى. إن النقد على نهج لورنس وبطبيعة فرضياته ليس محدد المعالم بقدر النقد القائم على نهج جيمس، ولكن الدرس الأول الذي يستخلصه ليفايز من نموذج لورنس هو ضرورة وجود انفعال أخلاقي في تناول الناقد مصير الرواية.

ومن المؤكد أن من المعالم البارزة في النقد الجديد على نهج جيمس هو عدم الميل إلى الأحكام الأخلاقية الصريحة، وقد تحدث جيمس نفسه في عبارة يكثر الاستشهاد بها عن "الاعتماد الكامل للحس 'الأخلاقي' لعمل فني ما على مقدار جوانب الحياة المحسوسة التي عملت على إنتاجه" ومع استخدام كلمة الأخلاق بين علامتي تنصيص تفقد تلك الكلمة خصوصية القاعدة التعليمية وتتحول مثلها مثل الفن تماما إلى مقياس لمدى قوة التجربة. ويمكن لنا أن نتجادل حول مدى تحويل الأخلاق إلى عنصر جمالي في كتابات جيمس ولكن لا مجال للشك في أنه يفضل وصف القيمة الأخلاقية بشكل جمالي. وفي مقالته (*The Art of Fiction*) يؤكد على أن "جوهر الجهد الأخلاقي هو استعراض المجال بأكمله"، واستجابة منه للدعاوى المطالبة بوجود غرض أخلاقي للفن يضيف أن الغرض الأساسي للفنان هو "غرض القيام بعمل كامل". أما فورد الذي كان يعتبر أن "الغرض الأخلاقي العميق" هو مصدر فساد الفن الروائي الإنجليزي، أشاد بجيمس لعدم تعاطفه مع هذا الأمر وعدم تبنيه أي قضية وبقائه "بلا عاطفة ولا أسى". ونجد أن لابوك

ببساطة يستبعد المسألة الأخلاقية، معلنا نيته لدراسة الأشكال السردية بعيدا عن كل المسائل الأخرى.

وينفي ليفايز تلك الإمكانية، أي ينفي قدرة الفرد على تبرير الإنجازات الكبيرة على مستوى الشكل في التراث والمدرسة العظيمة (لفن الرواية) عن طريق فصل التكنيك عن المضمون الأخلاقي. فعلى سبيل المثال يقول إنه "عندما نتدارس درجة الكمال الشكلي في رواية ***Emma*** فإننا نجد أنه من الممكن الإعجاب بها فقط من حيث الهموم الأخلاقية التي تبين اهتمام الروائي المميز بالحياة". وقد أكد لورنس أن "كل عمل فني يلتزم بمنظومة أخلاقية ما"، مضيفا أنه يجب على العمل أن يقدم أيضا "نقدا جوهريا للقيم الأخلاقية التي يلتزم بها". أما ليفايز فينكر الفهم القائم على مجرد عرض شكلي للرواية، كما يؤكد بنبرة ومصطلحات لورنس أن الروائيين الإنجليز العظام جميعا يشتركون في "قدرة حيوية لاستيعاب التجربة، ونوع من الصراحة واحترام الحياة، وقوة أخلاقية بارزة". وفي مستهل مناقشته لأعمال جورج إليوت يؤكد ليفايز رأيه رافضا رأي جيمس القائل بأن أعمال جورج إليوت لم تحقق قيمة كبيرة على مستوى الشكل، قائلا: "هل يوجد أي روائي كبير لا يمثل اهتمامه 'بالشكل' تعبيرا عن مسئوليته تجاه مجال اهتمام إنساني كبير، أو مجموعة مركبة من الاهتمامات، التي تتحقق على مستوى عميق؟ وهي مسئولية تتضمن بطبيعتها التعاطف الخيالي والتمييز الأخلاقي والحكم على القيم الإنسانية النسبية".

وعلى الرغم من عدم إمكانية الخلط أبدا بين لورنس وفورستر، إلا أنهما يتقاربان في شئون عديدة مهمة، وهنالك قدر من العدالة في النظر إلى كل من لورنس وفورستر وليفايز باعتبارهم يشكلون خطا مناوئا لكل من جيمس وفورد ولابوك. فالمجموعة الأولى تعتبر المصطلحات النقدية متمحورة حول

مصطلحات مثل "الحياة" و"الإنسانية" و"القيمة الأخلاقية" بينما نجد أن المصطلحات المتكررة لدى المجموعة الثانية من النقاد هي أقرب إلى "السرد" و"التكنيك" و"الإيهام". ومن الصحيح بالطبع أن جيمس نفسه يقع وسط ما أسماه ليفايز بالتراث والمدرسة العظيمة، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن المقصود بذلك ليس جيمس في مرحلته الأخيرة بما فيها من تجريب على مستوى الشكل، بل هو مؤلف روايات مثل رواية ***The Europeans*** ورواية ***The Bostonians*** وخاصة رواية ***The Portrait of a Lady***. ومن الأفكار الرئيسية التي يرتكز عليها النقاش في كتاب ***The Great Tradition*** هي التفرقة بين الإنجاز "الكلاسيكي" لجيمس في مراحله المبكرة والوسطى وبين الانحدار البالغ في أعماله الأخيرة، وفي إطار الجو النقدي الذي ساد في الأربعينيات يمكن اعتبار كتابات ليفايز بمثابة محاولة لتحدي أتباع جيمس الجدد من خلال إعادة تأويل إنجازات زعيمهم. وفي إشارة إلى كتابات لابوك النقدية حول رواية ***The Ambassadors*** يستنكر ليفايز التركيز على رواية لا تنتمي إلى الدرجة الأولى، حيث يرى أن فذلكة الصنعة ليست في صالح جيمس لأن ذلك الوعي الحرفي إنما يعني أن جيمس "لم يحيا بالقدر الكافي" مما أدى في روايته إلى أن "العمق الإسهاب" على مستوى التكنيك "لا يحكمها القدر الكافي من الإحساس بالقيمة والأهمية في الحياة". ويمكننا أن نسمع هنا أصداء كل من ويلز وفورستر، ولكن ما يميز تناول ليفايز لتلك النقطة هو كونه جزءا من إعادة بنائه الدقيق لحياة جيمس الأدبية، وهي إعادة بناء في نفس الوقت للتراث الروائي.

وعلى الرغم من إصرار ليفايز على الخاصية الشكلية للرؤية الأخلاقية، فإنه لا يكشف عن قدر كبير من الاهتمام بجوانب التكنيك والتي كانت تحظى بمكانة عالية لدى أتباع الحداثة الإنجليز من الجيلين الأول والثاني. فعندما كتب عن كونراد نجده يقلل من قيمة المؤثرات القائمة على مستوى الشكل

والناجمة عن شخصية مارلو، ويحط من مكانة الأعمال الأكثر قربا من "الانطباع" (*"Heart of Darkness", Lord Jim, Chance*) مع الإشادة أيما إشادة بالروايات التي تقدم أزمة أخلاقية بصورة أخلاقية موضوعية (*Nostromo, The Secret Agent*). إن القيمة التي يراها ليفايز في كونراد تتمثل في "التفاصيل الحاضرة" و"الأهمية الأخلاقية". كذلك نجد في تناوله لأعمال جيمس في المرحلة المبكرة والوسطى أنه لا يلتفت إلى "الدراما" أو إلى "الوعي الشاهد" أو هندسة الشكل. وعند وضع كتاب *The Great Tradition* في سياق نقدي نجد أن فكرته الرئيسية يمكن النظر إليها كمحاولة لبناء امتداد أدبي قابل لاستعادة جيمس وكونراد من منظور مدرسة لورنس الأدبية. وفي سبيل مواجهة تصاعد نزعة الشكلانية السردية يصبح من الضروري تفتيت وحدة الكتابات الفردية وكذلك وحدة الحداثة العالمية. ومن خلال اعتبار جورج إليوت شخصية مؤثرة في جيمس وكونراد يؤكد ليفايز أن مفهومه الخاص بالمدرسة العظيمة هي مدرسة الرواية *الإنجليزية*، كما يبذل جهدا في فك الارتباط بين مؤلفي العصر الحديث الذين يتناولهم بالدراسة وبين سابقيهم على مستوى القارة الأوروبية ممن يشيرون إليهم ويعترفون بدورهم. فبدلا من التركيز على فلوبير وموباسان وتورجينيف يشير ليفايز إلى أن المؤلفين السابقين على جيل روائيي العصر الحديث هم بانيان وفيلدنج وأوستن، كما يؤكد على وجود خاصية جوهرية "هي قيمة مغايرة لفلوبير في مسار الفن الروائي الكلاسيكي الإنجليزي".

إن هذا الالتزام بتراث قومي له أثره لا على مسألة تاريخ الأدب فحسب بل على مسألة المنظور النقدي المعاصر، والتعارض هنا ليس بين إنجلترا والقارة الأوروبية بل بين إنجلترا وأمريكا، فنجد أن كلا من وولف وفورستر يتناولان كتاب كليتون هاميلتون *Materials and Methods of Fiction* والذي (طبقا لما ورد عن فورستر) "صنف الروايات تبعا لتاريخ

نشرها وطولها ومكانها وجنسها ووجهة نظرها" وكذلك "الطقس"، وهو الكتاب الذي ترى وولف أنه "يعلمنا الكثير عن الأمريكيين". وتشير ك. د. ليفايز إلى نقطة مهمة سنوردها لاحقا، ولكن يمكن القول في هذا السياق إنها مثلها في ذلك مثل زوجها ف. ر. ليفايز نادرا ما تتردد في الإشارة إلى ضحالة البحث الأمريكي حيث وصفت في إحدى المرات المدرسة النقدية الأمريكية بأنها "شديدة البرودة". إن حدة تلك العلامة الدالة على العداوة إنما تكمن في كشفها عن التوتر القائم بين منظورين نقديين أخذا في التحول إلى حالة توتر بين طبيعتين قوميتين، فعلى الرغم من أن تصاعد النزعة الجمالية على منوال جيمس ظهرت أولا من خلال جهود النقاد الإنجليز فإنه بحلول منتصف الثلاثينيات كان الأمريكيون على قمة أتباع جيمس الجدد. بل وبحلول الأربعينيات كان التيار التابع لجيمس قد التقى وجها لوجه بمدرسة "النقد الجديد"، وقد ساهم هذا التفاعل بينهما في ترسيخ النزعة الشكلانية القوية في المقاربات الأمريكية للرواية.

وقد قام كل من كلينث بروكس الابن وروبرت بن وارين، بعد توضيح المبادئ الشعرية لمدرسة النقد الجديد في كتابهما عن "فهم الشعر" الصادر عام ١٩٣٨ (*Understanding Poetry*)، بنشر مجلد عن "فهم الفن الروائي" عام ١٩٤٣ (*Understanding Fiction*) والذي يضم مجموعة نقدية من الكتابات الروائية القصيرة التي تقع عند نقطة التلاقي بين منهج أتباع جيمس الجدد في دراسة وجهة النظر الروائية وبين اهتمام "النقد الجديد" بالمفارقة الشعرية. إن قاموس المصطلحات الوارد في آخر الكتاب يمثل في حد ذاته وثيقة تاريخية مهمة تشهد على التزاوج القائم بين مجموعتين من المصطلحات في وحدة فكرية للقيمة الجمالية. كما نجد عبر النص بأكمله أن المفردات اللغوية الخاصة بمدرسة جيمس تمنح كلا من بروكس ووارين سبيلا لتوسيع مجال الاهتمام بالشكل العضوي من الشعر الغنائي إلى الروائية

النثرية. ونجد مجموعة شبيهة من الكتابات الروائية في كتـاب مـن إعـداد كارولين جـوردون وآلان تيـت الـصادر عـام ١٩٥٠ (*The House of Fiction*)، حيث تتم الإشادة والاحتفاء صراحة بالعلاقة القائمة بين القـصة والقصيدة – ولكن ليس باعتبارها علامة على النزعة الغنائية النبوئية التـي كانت وولف تصبو إليها بالنسبة للرواية. إن الدافع الذي يقود جوردون وتيت في هذا الكتاب هو الوعي بأن مدرسة الفن الروائي الانطباعي، منذ فلـوبير، "قد حققت شيئا من الموضوعية المحكمة لبعض أشكال الشعر" أو كمـا ورد عن تيت نفسه في مقاله المنـشور عـام ١٩٤٤ (*Techniques of Fiction*) حيث يقول "إن الرواية لحقت أخيرا بركب الـشعر عـن طريـق فلـوبير". وبالتالي فليس من المستغرب أن "الأعمال الروائية" الواردة في هذين الكتابين تقترب من "القصة القصيرة"، أو أن مفهوم الشكل يتمثل في "الوحدة" و"الحل". (إن "القصة" بتعريف بروكس ووارين "هي حركة عبر التعقيد إلى الوحـدة، وعبر التركيب إلى البساطة، وعبر الفوضى إلى النظام") كمـا أن التعقيـب النقدي في كلا الكتابين يكاد يقتصر تماما على القضايا التي أصبحت سـائدة في الدراسة الشكلية للفن الروائي في منتصف القـرن، أي قـضايا النبـرة والسرعة والبؤرة والمدى والمسافة والنهاية.

وفي ردهما على الاعتراض المتوقع لتجاهلهما "الفكرة" – أي المقولـة الأخلاقية أو الميتافيزيقية أو الدينية– في صالح "الـشكل"، ينفـي بـروكس ووارين ذلك قائلين بأن الإعجاب والتقدير السليم للأفكـار الروائيـة يـضع الأفكار باعتبارها عناصر للشكل المتكامل، مع إدراك أنه لا يمكن أن يشتمل الأدب على أفكار جيدة بعيدا عن بنيته الكلية. وقد يعتبر البعض أن الدعوى القائلة بأن الأفكار الروائية لا تتمتع بأي وجود أدبي مـستقل هـي دعـوى معاكسة لليفايز الذي يرى أن الشكل الأدبي لا تكتب له الحيـاة فـي الفـن الروائي العظيم دون قيمة أخلاقية، وبقدر تركيز ليفايز على الأخلاق داخـل

"الشكل الأخلاقي" فإن كلا من بروكس ووارين يتجاهلان ذلك الأمر مع تأكيدهما على أن الأفكار هي من العناصر المكونة للشكل.

ومن خلال نفس المنظور النظري يقوم مارك شورر بمحاولة لتوسيع مفهوم الشكل إلى المدى الذي يجعله يستوعب المضمون تماما، ففي مقاله المنشور عام ١٩٤٨ (*Technique as Discovery*) يسير شورر على نهج بروكس ووارين في التأكيد على أنه يتعين على الرواية أن تخضع على الأقل للمناهج الشكلية التي تم تطويرها في تحليل الشعر، ولكنه يوجه ذلك الموقف وجهة أكثر راديكالية، فبالنسبة لشورر ليس الواجب هو استيعاب فكرة الشكل، بل تجاوز الفصل بين الشكل والمضمون – أو كما يرد في لغة مقاله– التناقض بين التكنيك والموضوع، حيث يقول "عندما نتحدث عن التكنيك" فإنما "نحن نتحدث عن كل شيء تقريبا" لأن "كل شيء هو تكنيك ما لم يكن ينتمي إلى التجربة نفسها". ويترتب على ذلك أن الرواية لا تبدأ بموضوع ثم تضعه في قالب شكل ما، والتكنيك ليس عاملا إضافيا بل أوليا: فهو يخلق ويحدد المواد المستخدمة في الفن الروائي. فليس هنالك مضمون سابق على الشكل. وعلى أساس تلك الأفكار يستعرض شورر الجدل النقدي الحديث ليصل إلى نهاية مؤداها أن ويلز كان "مخطئا تماما" في خلافه مع جيمس، وأن فشل لورنس في تحقيق "دقة التكنيك في مادته" يشوه إنجازه برمته. وقد تعلم كل من جيمس وكونراد الدروس الخاصة بالتكنيك والتي قام لورنس بكبتها أو لم يكن على علم بها أبدا، وإذا كان جويس قد كتب أكثر رواية مُرضية في القرن العشرين فإنما يرجع ذلك إلى صرامة طموحاته على مستوى التكنيك. إن الترتيب الذي ترد فيه تلك الأسماء من المؤلفين تشير إلى أنه بينما كان يسعى شورر لتجاوز بعض الثنائيات المعوقة في نظرية الفن الروائي، فإنه لا يقترب من المدارس المتعارضة. فكل الأعمال الروائية تقوم على التكنيك ولكن بعض الروايات أكثر توظيفا للتكنيك من غيرها.

وقد خضعت ثنائية الشكل والمضمون للتدقيق تبعا لأرسطو من خلال جهود "مجموعة نقاد شيكاجو" الذين اعتبروا أن استعادة المنظور الأرسطي هي سبيل لإضفاء الحيوية على الجدل المعاصر، وعلى الأخص أصبح مفهوم الحبكة تبعا لكتاب فن الشعر لأرسطو (*Poetics*) أداة لإعادة صياغة بعض الرؤى المتعارضة والمتنوعة. وقد أكد ر. س. كرين في مقاله المنشور عام ١٩٥٢ (***The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones***) أن الحبكة أصبحت مفهوما ضيقا بلا مبرر لذلك ومقصورا على "حبكات الفعل" التي تركز على حدوث تغير في *وضع* الشخصية الرئيسية. ونظرا لأن هذا كان بالفعل هو النمط السائد في السرد التقليدي فقد تسرع النقاد في اعتباره هو النمط الأوحد مما ترتب عليه أن قام كاتب مثل فورستر بالتقليل من قيمة الحبكة ووضعها في حالة من الندية والتنافس مع الشخصيات. بل ويؤكد كرين أن حبكة الفعل لا تتضمن سوى جانب واحد من مفهوم الحبكة، حيث يجب إدراك وجود "حبكات الشخصية" و"حبكات الفكر"، حيث تشير الأولى إلى حدوث تغير في *الشخصية الأخلاقية* للبطل (كما نجد في رواية جيمس ***The Portrait of a Lady***) بينما تشير حبكات الفكر إلى تغير في *فكر* البطل وبالتالي في مشاعره (كما نجد في رواية بايتر ***Marius the Epicurean***). وعلى الرغم من قابلية واحد أو أكثر من تلك الأشكال للسيادة في نص سردي ما، فإن المقولة الأساسية في مقال كرين هي ضرورة أن تتدخل تلك الجوانب الثلاثة في الحبكة الناجحة حيث إن "التميز الإيجابي لها يعتمد على قوة ذلك التركيب ما بين الشخصية والفعل والفكر". وبهذا المعنى العام نجد أن الحبكة ليست وسيلة بل هي "المحصلة النهائية" التي يجب أن يسعى لها كل ما هو في العمل. إن الحبكة الجيدة تعتمد على التركيب الموفق وبالتالي فإن الناقد الجيد هو ذلك الذي يقوم بأفعال تركيب متماشية مع النص بحيث ينجح في تجميع خيوط عوامل الشكل المجرد مع العوامل الأخلاقية، والعوامل الميتافيزيقية مع عوامل اللغة.

وإذا كان ر. ب. بلاكمور يظهر في كتاب ليفـايز *The Great Tradition* كمحرك أساسي من وراء "جماعة هنري جيمس" فإن ذلك يكاد يرجع تماما إلى المقدمة العامة التي كتبها لمجموعة مقدمات جيمس لرواياته والتي جمعها بلاكمور في الكتاب الصادر عـام ١٩٣٤ (*The Art of the Novel*)، وهـي مقدمة احتفت ونشرت آراء جيمس الرئيسية. وإذا كان بلاكمور بـدأ حياتـه بالإعجاب المطلق بأعمال جيمس النقدية – حيث وصف مقدمات جيمس بأنها "الأكثر ثباتا" و"العمل الأكثر بلاغة وأصالة في النقد الأدبي الموجود"– إلا أنه كان يعاود الرجوع إلى ذلك العمل النقدي لاختبار آرائه، وعلى الرغم مـن عدم تراجعه أبدا عن إعجابه إلا أنه ابتعد عن الانسجام والتطابق التـام مـع مفاهيم جيمس الجمالية. بل نجده على وجه التحديد وقد أخذ يتـساءل عـن التميز الذي يتم إضفاؤه على "الشكل التنفيذي أو التكنيكي" مؤكـدا علـى أن الرمزية التي يتم إضفاؤها على تكنيك جيمس إنما تعمل على تشويه وظيفتها الصحيحة، والتي لا تسعى إلى تقديم حالة من القناعة والرضا المستقلة ولكن تسعى إلى "إحداث كيان – حالة تمثيلية لكل من الكاتـب والقـارئ– مثـال للإحساس بمعنى الحياة". إن هذا الخط في التفكير يبدأ كنقد لأتبـاع جـيمس الجدد ثم ينصهر ضمن رأي نقدي خاص بجـيمس نفـسه. إن الملاحظـات المستشهد بها وردت في مقال منشور عام ١٩٥١ *(The Loose and Baggy Monsters of Henry James)* يقتبس فيه بلاكمور وصف جيمس الشهير لكل من تولستوي وثاكيري ودوما باعتبارهم "وحوشا كبيرة غير مقيدة" في صراع مع "اقتصاد عميق الأنفاس وشكل عضوي"، ويرفض بلاكمور ذلك التعارض ويطرح رأيا خاصا بالشكل يعترف باقتصاد تولستوي من ناحية والإسـهاب الكبير لدى جيمس. ومن الجدير بالـذكر التفاتـه المتزايـد تجـاه الروايـة الأوروبيـة، ففـي مقـال ورد ضـمن كتابـه المنـشور عـام ١٩٦٤ (*Eleven Essays in the European Novel*) نجـد احتفـاءه بروايـة

The Brothers Karamazov حيث يضع بلاكمور دوستويفسكي على طرف النقيض من جيمس قائلا "إن ما نطلق عليه اليوم مسمى "الشكل" في الرواية قد يقلل من إنجازات دوستويفسكي، ولكن ما كان للشكل أن يوجدها".

وقد يوحي التعارض بين "الحياة" و"الشكل" باقترابه من ليفايز، ولكن بلاكمور يعبر عن نفس القدر من الصرامة تجاه الأخلاقيين والشكلانيين، حيث إنه يصر على زاوية للرؤية تتسع لتشمل كلا من جيمس ودوستويفسكي في مراحلهما المتأخرة ولتستوعب تفاعل الأشكال بل وتفاعل الأفكار وقضايا المال وجرائم القتل والجمال والحب. وعلى سبيل التعارض مع النهج الأرسطي المتموج في محاولات كرين لتعديل مفاهيم "الحبكة" و"الشخصية"، نجد أن بلاكمور يتنقل بين "الحياة" و"الشكل" بصورة تأملية ومجازية وشرطية وذات خصوصية. ولكن مع كل ما بها من خصوصية، فمقالاته قادرة على تمثيل (وكذلك السمو على) العديد من الأعمال النقدية الأخرى البعيدة عن الجدل المتشدد والذي لا يمكن تصنيفه تبعا لمدرسة أو قوالب محددة والذي كثيرا ما يتم إهماله في العرض التاريخي العام كالذي بين أيدينا الآن.

وهنالك عنصر آخر يميز كتابات بلاكمور النقدية وله أثره على تاريخنا، فحتى الآن يتم التركيز في غالبية المواقف النقدية التي رأيناها على الفن الروائي باعتباره نشاطا ثقافيا مستقلا، وبينما يوجد جدل متشدد ومرير، فإنه كان يدور في مجال الأعمال الفردية أي النص المنغلق على نفسه كمصدر للإمكانيات الشكلية والقوى الأخلاقية. وليس من الصعب أن نتخيل وجود تطور إضافي في هذا المسار من البحث بحيث يتم تعديل المقترحات الواردة في أعمال أشخاص مثل بلاكمور تعديلا أدق سعيا للتوصل إلى حالة توازن مثالي بين الأخلاقيين والشكلانيين، وبين المحترفين وأصحاب الرؤى، وبين الحبكات والشخصيات وبين العقول والرغبات. بل وفي الواقع حدث تطور أكثر تعقيدا أدى إلى توسيع نطاق النقاش ومجال البحث بدرجة كبيرة.

فقد أخذ يتضح لنا في مقالات بلاكمور على سبيل المثال – وهو أمر يضيف بعدا بجعل أعماله الشخصية للغاية أعمالا تتمتع بالتمثيل التاريخي– أن تأويل "الشكل" و"الحياة" يؤدي تدريجيا إلى انفتاح النص الروائي إلى الحد الذي يجعله سجلا للضغوط النفسية والضرورات الاجتماعية. وقد أصبح هذا التغير لافتا للأنظار في أعمال العديد من نقاد الخمسينيات، ولكنه كان نتاج كثير من الجهود السابقة.

في الفقرة الأولى من الكتاب الصادر عام ١٩٣٢ ***(Fiction and the Reading Public)*** نجد أن ك. د. ليفايز تفرق بين مقاربتين سائدتين إلى فن الرواية وهما منهج الناقد ومنهج الباحث المتخصص. ويرتبط منهج الناقد لديها بكل من جيمس ولابوك، ومع اعترافها بجدية ذلك المنهج إلا أنها تعتبره غير ملائم لتناول مجال أوسع من النصوص التي تنتجها ثقافة ما، أما منهج الباحث فتراها في إطار تأليف الكتب الدراسية والتي تقوم مهمتها الأساسية على شرح الحبكات الأدبية مرتبة ترتيبا زمنيا، وهو منهج تكون حدوده وأوجه القصور فيه واضحة. وترى ليفايز أن السؤال الذي طرحته على نفسها – "ما الذي حدث للفن الروائي وجمهور القراء منذ القرن الثامن عشر؟"– يتطلب منهجا ثالثا والذي تسميه بالمنهج "الأنثروبولوجي". ونظرا لأن "الرواية عند رفعها كوحدة للدراسة نجدها تتمسك بمجساتها بقدر كبير من المسائل غير المتعلقة بالتكنيك بحيث يصعب فصل إحداها عن الأخرى" فإن كتاب ***Fiction and the Reading Public*** لا يجد "وحدة الدراسة" في الرواية أو سلسلة من الروايات بل في الوحدة الأنثروبولوجية الخاصة بالثقافة.

إن الفكرة المحورية في كتابها تقوم على استعراض تاريخي معروف في نقاطه العامة، ولكنه أصيل ومؤثر في تفاصيله. إن ليفايز ترى أن التاريخ الشعبي الموروث عن المجتمع الإليزابيثي وقواعد البورجوازية المتشددة دينيا

والصحافة كما طورها كل من أديسون وستيل هي جميعها جوانب من الوعي الجماهيري المشترك والذي يحل محل التعليم الرسمي والذي أنتج بصورة تدريجية "لغة ومعايير مشتركة للذوق والسلوك"، وهو ما أتاح المجال أمام رواية القرن الثامن عشر، ولكن ليفايز تعبر عن أسفها لأنه بمجرد دخول الرواية مجال الثقافة إذا بأعراض الانحلال تبدأ في الظهور، وفي المراحل الأخيرة من القرن الثامن عشر اكتشف الكتاب والقراء إمكانية استخدام الرواية كتعويض للحياة وكمصدر للقناعة البديلة لا كوسيلة لتوسيع وتعميق وصقل التجربة الإنسانية. ولا يتم وصف تلك العملية باعتبارها تغييرا داخليا في تفاعلات الفن الروائي، بل رد فعل معقد لتنامي أعداد القراء والتحول الذي طرأ على الدوريات والعلاقات الجديدة بين المؤلف والناشر.

وقد كانت الخاصية البارزة للنقد في بدايات القرن العشرين هي التأويل المتفائل والمثالي للتطور التاريخي للرواية. إن الفكرة التي طرحها فورد بشأن العودة الجادة للفن الروائي إلى إنجلترا، وإحساس لابوك بأن جيمس نجح أخيرا في الكشف عن النطاق الكامل لإمكانيات الرواية، وتأملات وولف بشأن التزاوج الوشيك بين النثر والشعر، ومطالبة لورنس بعودة التلاقي بين الفلسفة والفن الروائي في شكل ثوري جديد، هي أمور توحي جميعها بأن العصر الحديث سيكون زمنا يشهد إنجازا روائيا غير عادي بل وغير مسبوق. أما كتاب *Fiction and the Reading Public* فيضع الإنجاز الروائي في سياق حالة انحدار طويل ومتسارع. فمنذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى نهايته هنالك تغييب للوعي تمثل في القرن التالي في حالة ملحوظة من تدني الذوق: "إن فقدان النضج والتوازن والملحوظ في المقارنة بين بوب وشيلي يوازيه تباين بين ستيرن وثاكيري، وبين جين أوستن وشارلوت برونتي، وبين سموليت وديكنز. ويعمل كتاب القرن التاسع عشر على مستوى مختلف حيث يطالبون القارئ بجهد أقل ويكافئونه بوفرة ولكن

بعملة أقل قيمة". ولا تقصد ليفايز إنكار النجاح الفردي الكبير وإنما الكشف عن أن هذا النجاح يتم بصورة متزايدة على حساب الاضمحلال الثقافي. فالفن الروائي الجاد صار يتطلب الفصل بين جمهور صغير يسعى "للارتقاء" وجماهير "شعبية" تبحث عن الإثارة.

وترى ليفايز أن القرن العشرين شهد اتساع الفجوة وبداية الأزمة، فمع اكتشاف أن الفن الروائي أصبح قابلا الآن للاستخدام كتعويض للفشل الأخلاقي نجد مجموعة من الروائيين المنتشرين وقد نجحوا في إفساد القارئ العادي إفسادا تاما. ففي عصر السينما والمكتبات المتنقلة وقاعات الرقص ومكبرات الصوت لم يعد للجمهور العام قوة مقاومة إغراءات اللذة الفورية المباشرة. فمع "تفكك جمهور القراء" لم يعد للروائي الجاد الأمل في وجود جمهور واسع، ولكن يجد نفسه مضطرا إلى التضحية بالقارئ العادي من أجل الكتابة للمثقف غير العادي. وعلى النقيض من العديد من الكتب المعارضة في تاريخ الرواية، نجد أن كتاب ***Fiction and the Reading Public*** يقدم رؤية يمكن أن تصبح هي الرؤية الشائعة بشأن ضياع الثقافة المشتركة والانحدار الشديد في المعايير الأخلاقية والجمالية، ليظل الأمل الوحيد في "المقاومة بأيدي أقلية مسلحة وواعية".

ومصطلح "الأقلية" بالطبع يفصل ليفايز عن معاصريها الماركسيين الذين يشاركونها في مجالات أخرى إحساسها بالأزمة الثقافية. فقد قام كل من أليك ويست في كتابه الصادر عام ١٩٣٧ (***Crisis and Criticism***) وجرانفيل هيكس في الكتاب الصادر عام ١٩٣٣ (***The Great Tradition***) بمواصلة الجهد المزدوج الذي يميز المنهج الجمالي الماركسي السائد، حيث أوضحا فشل الفن الروائي البورجوازي في مواجهة حقائق الصراع الجماهيري، كما احتفيا بالفن الروائي المتفاعل مع هذا الصراع الناتج عن اليسار الثوري. وفي هذا الصدد تزامن الكتابان مع أقوى تحليل ماركسي للرواية في الثلاثينيات،

وهو كتاب رالف فوكس الصادر عام ١٩٣٧ (*The Novel and the People*) والذي قام بعرض نظرية مفصلة قريبة الشبه من الآراء التي كان جورج لوكاتش يقوم بصياغتها في مقالاته حينذاك. ويرى فوكس أن الرواية هي الإنجاز الفني العظيم للبورجوازية كما أنها ضحيتها الأشد معاناة في نفس الوقت. فالنزعة الفردية الواثقة أنتجت رواية القرن الثامن عشر التي نجد فيها "ممثلي البورجوازية الأفضل والأكثر إبداعا خياليا وهم يتدارسون الرجل الجديد والمرأة الجديدة والمجتمع الذي يعيشون فيه"، ولكن بحلول منتصف المرحلة الفيكتورية اكتسحت ضغوط الرأسمالية المتوسعة الفرد البورجوازي. وقد مرت الرواية الإنجليزية بمرحلة من المراوغة والتراجع، حتى أصبح ذلك التراجع في القرن العشرين "طريق الفزع" للحداثة الجبانة غير القادرة على التفاعل مع الأزمة التاريخية الراهنة. إن ذلك المنحنى الذي تتبعته ك. د. ليفايز على مدار الثلاثة قرون الأخيرة يتماشى مع صورة التاريخ الثقافي طبقا لفوكس، ولكن فوكس يظل على ثقة من أن التحول الشوري نحو الاشتراكية سيمنح الرواية الإنجليزية إحساسا متجددا بالغرض التاريخي والعظمة الأدبية.

وقد اعترض جورج أورويل بشدة على الصرامة الماركسية ممثلة في فوكس، مشيرا على سبيل المثال في مقاله المنشور عام ١٩٤٦ (*The Prevention of Literature*) إلى أنه "إذا وصلت الثقافة الليبرالية التي عايشناها منذ عصر النهضة بالفعل إلى نهايتها فإن الفن الأدبي سوف يموت معها". ولكن أورويل وجه نقده للماركسية من منظور اليسار، وعلى المدار الأربعينيات احتفظ بقناعته في إمكانية وجود نقد سياسي يساري غير خاضع للقواعد الستالينية. ولعل مقالة أورويل عن ديكنز تقدم مثالا لمقاربته لفن الرواية، حيث يحدد لنفسه مهمة تحرير ديكنز من أبطاله الماركسيين، مع قيامه في نفس الوقت بتقديم قراءته السياسية الخاصة. حيث يرى أورويل أن ديكنز لا يتبنى منظور الطبقة العاملة، ويفشل في توقع حدوث تغير ثوري

في البنية الاجتماعية، ولا ينجح أبدا في تفادي ادعاءات الطبقة العليا. أما الجانب الذي يمنح رواياته قوة راديكالية فيتمثل في تفاعلها مع المثل السياسية الأكثر رسوخا من الأيديولوجيا الرسمية. ويقول أورويل "إن الرجل العادي ما زال يحيا في العالم الذهني لديكنز، ولكن كل مثقف في العصر الحديث يكاد يكون قد انتقل إلى شكل أو آخر من الشمولية". ونجد في أعمال أورويل أن التعارض بين البروليتاري والبورجوازي كثيرا ما تتحول إلى تناقض بين الرجل العادي والمثقف، ولكن الإصلاح طبقا لأورويل يعني التفاعل مع السياسة لا الانسحاب منها. ومن هذا المنظور نرى أن من الأفعال السياسية القوية القائمة في كتابات أورويل النقدية هو اتساع مجال الاهتمام ليشمل الأعمال التي تحقق متعة شائعة لا توجسا منهجيا. فمع إصراره على أن "الفن ليس مطابقا لإعمال الفكر" نجده يمزج في كتاباته بين الجدية والتعاطف بشأن "الكتب السيئة الجيدة" التي لا تشكل تراثا عظيما ولكنها تشبع الرغبات الخيالية للجمهور العام. ففي مقال كالمنشور عام ١٩٤٠ (*Boy's Weeklies*) يسير أورويل على منوال د. ك. ليفايز في تناول الفن الروائي التجاري كموضوع جدير بالبحث من منطلق وحيد قائم على فرضية مؤداها أن "أسوأ الكتب تكون غالبا هي الأكثر أهمية"، ونراه في هذا المقال وغيره يتنبأ بالدراسات التي تهتم بالأعمال السردية الجماهيرية، والتي أصبحت تحتل مكانة بارزة في النقد المعاصر.

لم يقدم أورويل عملا منظما يمكن اعتباره منهجا للنقد السياسي، ولكنه قدم ببساطة اهتماما شديدا بسياسات الفن الروائي، معززا بقناعته أن "كل الفن دعاية" (رغم أنه "ليست كل الدعاية فنا). وبفعل وجود حالة عامة ضد الستالينية وكذلك جزئيا بسبب النموذج السابق الذي قدمه أورويل في النقد أصبح من الشائع اقتران التفاعل السياسي بالمرونة المنهجية في الدراسات النقدية خلال فترة الخمسينيات. وفي كتاب إيرفنج هاو الصادر عام ١٩٥٧

(*Politics and the Novel*) الذي يتناول بالدراسة مسارا في الفن الروائي بدءا من ستاندال وانتهاء بأورويل نجد اهتماما بما "يحدث للرواية عندما تخضع لضغوط السياسة والأيديولوجيا السياسية"، ولكن من الملاحظ أن الكتاب لا يحرص على صياغة مبادئ تحليلية للبحث. وقد صدر المجلد الأول من كتاب آرنولد كيتل "مدخل إلى الرواية الإنجليزية" عام ١٩٥١ (*An Introduction to the English Novel*) بعد ثلاث سنوات فقط من كتاب ليفايز (*The Great Tradition*)، ويمكن اعتباره بمثابة إعادة تأويل لمشروع ليفايز من منظور اليسار غير المنظم، ومع أن اسم كارل ماركس لا يرد في فهرس الكتاب إلا أن كيتل يقوم متأثرا بليفايز بمهمة إقامة تراث روائي إنجليزي على فرضية تتخلل الكتاب ترى أنه لا يمكن فهم حركة تطور الرواية سوى في علاقتها بتاريخ الرأسمالية. أما رايموند ويليامز المتأثر بنموذج أورويل تأثرا واضحا وملتبسا في آن، يستعيد في كتابه عن "الثقافة والمجتمع" الصادر عام ١٩٥٨ (*Culture and Society*) الاهتمام الجاد بـ"الدعاية" في الرواية الصناعية في العصر الفيكتوري الوسيط والتي كان يراها بالمنطق الماركسي من الأعراض "المهمة والمستمرة".

أما كتاب إيان وات عن "نشأة الرواية" الصادر عام ١٩٥٧ (*The Rise of the Novel*) فيرجع نظره إلى كتاب د. ك. ليفايز (*Fiction and the Reading Public*) باعتباره "محفزا كبيرا"، وعند وضع الكتابين جنبا إلى جنب نجد أنفسنا أمام خيط جديد في تلك الشبكة التاريخية. ويمكننا أن نرى أن المنظور "الأنثروبولوجي" في كتاب ليفايز في حد ذاته نتاجا لتيارين منهجيين في سبيلهما للتباعد المتزايد، يقودنا أحدهما صوب التفاعل السياسي والاجتماعي وخاصة على مستوى اليسار، بينما يقودنا الآخر إلى علم الاجتماع الأكاديمي. إن المشكلة التي دفعت ليفايز إلى كثير من التأملات الثقافية – ظهور الرواية واتساع قاعدة القراء– أصبحت بالنسبة

إلى وات مناسبة للبحث التاريخي المركز. ولا يهتم كتابه بتحديد مصير الثقافة الإنجليزية، ولكنه مهتم للغاية بإضفاء خصوصية محددة على لحظة تاريخية معينة نسبيا. وبالتالي فإن المسألة الأدبية والاجتماعية التي يتناولها ليفايز في فصل واحد قصير من كتابه تتسع لتصبح موضوعا لمزيد من الدراسة المستمرة. ولعل أكثر إنجازات وات في كتابه تأثيرا هو تصويره للرواية من منطلق ما أطلق عليه "الواقعية الشكلية"، أي إن "الفرضية أو المقدمة المنطقية القائلة بأن الرواية هي تقرير كامل وأصيل عن التجربة الإنسانية وأنها بالتالي ملزمة بإشباع حاجة القارئ إلى تفاصيل القصة كفردية الأشخاص القائمين بالفعل وعناصر الأزمنة والأماكن التي تتم فيها الأفعال، وهي تفاصيل يتم تقديمها من خلال استخدام تمثيلي للغة بدرجة أكبر مما يحدث في الأشكال الأدبية الأخرى". إن هذا هو التعريف "الشكلي" للرواية، ولكن الدراسة تقوم في الحقيقة على إضافة جوهر تاريخي لمفهوم نقدي تجريدي. ومن الملاحظ أن وات يعتمد على التطورات الحادثة في المجالات الخارجة عن المجال الأدبي، وعلى الأخص مجالي الفلسفة وعلم الاجتماع. إن الفرضية التي يقوم عليها كتاب ***The Rise of the Novel*** هي أنه عند تفسير حقيقة بارزة مثل نشأة نوع أدبي جديد لا نجد أمامنا خيارا سوى الاعتماد على التأملات التي نستخلصها من مجالات بحثية أخرى. إن الواقعية الشكلية في الرواية كامنة في طبقات ثقافية أخرى، وكما يقول وات "مثلما يوجد انسجام أساسي بين الطبيعة غير الواقعية للأشكال الأدبية لدى الإغريق من حيث نظرتهم الاجتماعية أو المدنية أو الأخلاقية وبين ميلهم الفلسفي نحو العمومية، كذلك نجد أن الرواية الحديثة تقترب بشدة من الإبستمولوجيا الواقعية في العصر الحديث من ناحية وفردية بنيتها الاجتماعية من ناحية أخرى". وبالتالي يجب فهم نشأة الرواية في علاقتها بالفلسفة ما بعد ديكارت وبعلم الاجتماعي في بدايات الرأسمالية. وبينما اعتمد كتاب ***Fiction and the***

Reading Public على التقديم الانطباعي للخلفيـــة الاجتماعيـــة، إلا أن وات يقدم تصويرا أكثر دقة وكثيرا ما يكون مصحوبا بأدلـــة إحـــصائية لـــبعض الأحداث مثل تنامي المجتمعات الحضرية وتطور صناعة الطباعة والنـــشر وتغير أنماط الزواج، مع وضع كل تلك العناصر في علاقتها بالشكل الأدبي الجديد.

إن الاعتماد على المجالات الأكاديمية الأخرى والقناعة بأن أفضل فهم للنص الروائي يتطلب فهم سياقه، أي تلك الجوانب من كتاب وات كانت من الخصائص المميزة لنقد الفن الروائي في الخمسينيات. إلا أنه يجب ألا يؤخذ ذلك باعتباره مؤشرا على حدوث توافق، حيث إن كل شيء كان يعتمد على كيفية الرد على بعض الأسئلة المنهجية الأساسية المطروحـــة، ومنهـــا: عـــن أي مجالات أخرى نتحدث؟ وأي سياقات للرواية؟ لقد كان ليونيل تريلينج الـــذي تولدت آراؤه عن الجو السياسي الراديكالي في أمريكـــا خـــلال الثلاثينيـــات يحتفظ دائما بتصور للرواية باعتبارها وثيقة اجتماعية، وقد كتب في مقالـــه المعروف المنشور عام ١٩٤٨ (*Manners, Morals, and the Novel*) والذي يكثر وروده في كتب المقالات المجمعة قائلا إن الفن الروائي "هو سعي دائم بحثا عن الحقيقة، ومجال بحثه دوما هو العالم الاجتماعي، ومادة تحليله دوما هو السلوكيات كمؤشر لاتجاه روح الإنسان". إن ظهور كلمة "روح" في نهاية هذه الجملة هو الأمر الأكثر إلحاحا، حيث يشير إلى اتجاه آخـــر فـــي فكـــر تريلينج والذي يمثل اتجاها آخر لدى جماعة كبيرة من النقاد. فبالنسبة للروح التي يتضح مصيرها في السلوكيات الاجتماعية نجدها في أعمـــال تـــريلينج متمثلة أساسا في مجال التحليل النفسي ونرى ضمن أبرز جوانب تطوره أن المنظور الاجتماعي والسياسي يجب أن يستوعب منهج التحليل النفسي فـــي تناول الرواية. ولم يكن تريلينج سعيدا بالعداوة المفترضة بـــين التوجهـــات المنهجية العامة والخاصة، وبين تراث ماركس وتراث فرويد، ويستهل مقاله

عن رواية جيمس *The Princess Casamassima* (١٩٤٨) بالدفاع عن "الدقة المتينة للتفاصيل السياسية لدى جيمس" ويشيد بالرواية من حيث "الدقة المبهرة في تصوير الواقع الاجتماعي"، إلا أنه يحيد عن موقفه بشدة للإشارة إلى أن "الخيال الشخصي" عن الحياة العائلية يختبئ وراء نسق الأحداث السردية، ولا يرى وجود أي توتر بين هذين المنظورين. والأمر الأكثر لفتا للانتباه هو التحول الذي نجده في مقاله اللاحق عن رواية *Little Dorrit* (١٩٥٣) حيث يشير تريلينج في البداية إلى أنه في إطار الأعمال الروائية ذات الاهتمام بالبعد الاجتماعي كروايات ديكنز نرى أن تلك الرواية تدور "أكثر من غيرها حول المجتمع/ فهي تتناول المجتمع في جوهره"، وبعد تلك العبارة بصفحات معدودة يكتب قائلا إن تلك الرواية تسبق مفهوم فرويد حول "نظرية جوهرية للعصاب"، وتصف الانسجام ما بين مفهوم كل من ديكنز وفرويد عن العقل. إن الانتقائية ليست هي المقصودة من وراء تلك المقابلة ما بين المجتمع والنفس، حيث يريد تريلينج وضع الرواية في نقطة تقاطع عالمين يبدوان منفصلين، وبالتالي يصف موضوعه باعتباره "الجوانب النفسية لتصوير المجتمع". إن تلك العبارة هي تعبير مميز لتريلينج حيث إنه يسعى للوصول إلى صورة للرواية تتسع لاستيعاب المناهج المتناقضة، أي صورة يمكن أن يتم فيها الالتقاء والتزاوج بين ماركس وفرويد وبين السياسة والنفس.

إن فرويد كما يراه تريلينج موجود ضمن شبكة هشة من الإمكانات التأويلية، بينما يرى نقاد آخرون أن الالتزام بالتحليل النفسي – وهو اتجاه شجعه تريلينج جزئيا– يتضمن نقدا راديكاليا للمناهج الأخرى. ومن الجهود التي تمت في مرحلة ما بعد الحرب في تطبيق التحليل النفسي على الفن الروائي لدينا كتاب سيمون ليسر الصادر عام ١٩٥٧ *(Simon O. Lesser, Fiction and the Unconscious)* الذي يعبر عن مبادئ ذلك التطبيق بمنتهى الوضوح. فبينما يهدف تريلينج إلى الحفاظ على التواصل بين الجانبين

الأخلاقي والنفسي، يرى ليسر "إن الدعوة القائلة بأن القضايا الأخلاقية تكوّن المادة الأساسية للفن الروائي هي دعوة مبالغ فيها بشدة"، ونجد أن كتاب ليسر لا يهتم بما يضيفه الفن الروائي على الحس الأخلاقي بل يهتم بكيفية كبح جماح الحس الغريزي: إن الإجابة التي يجدها الفن الروائي عند فرويد هي أن الرواية تنبع من نفس المصادر النفسية العميقة التي تحدد اللهو والخيال والبديهة. إن ليسر يسير على منوال هانز ساكس في تحديد الموضوع الروائي الأساسي باعتباره "الصراع بين النزوة والردع" مؤكدا على أن الروائي "يقدم لنا صور مشاكلنا العاطفية والتي يتم التعبير عنها من خلال لغة الشخصيات والأحداث"، ومثلما يرى هو أن الهموم الأخلاقية مسألة سطحية إلى حد كبير نجد أن ليسر هو الآخر يرفض استقلالية الشكل، حيث يطرح فرضية مؤداها أن الشكل "ليس له سوى غرض واحد وهو توصيل المضمون بطريقة تقدم القدر الأكبر من اللذة وتقلل من مشاعر الذنب والقلق". تلك هي المقولات المتشددة وينجح كتاب ليسر بما فيه من راديكالية التحليل النفسي في جعلها ذات أهمية تاريخية. إن كتاب ليسر بقدر ما فيه من التزام، أكثر من غيره من الأعمال في نقد التحليل النفسي، يشير إلى محورية التداعيات التي ترتبت على إعادة تأويل هذا الجدل النقدي. فمن ناحية نجد اختيار النقاد لمفاهيم فرويد اعتمادا على أسس الميل والذوق، ولكن من ناحية أخرى يوجد بعد أكبر عند توظيف منطق التحليل النفسي في تناول الرواية، وهو منطق أخذ يتحدى المقاربات السائدة بنفس الدقة القائمة في منطق التحليل الماركسي.

أما النقطة الأخرى المهمة، رغم كونها أقل راديكالية، والتي تعبر عن تأثير التحليل النفسي فقد ظهرت في "نقد الأسطورة"، ذلك المصطلح الفضفاض الدائر حول منظور يفتقد إلى سلامة التعريف، حيث تتم الإشارة هنا إلى يونج، رغم الدور الذي لعبه كتاب فرويد ***Totem and Taboo***،

وكانت نقطة الجذب هي فرضية يونج بشأن وجود لا وعي جماعي أي شكل من الذاكرة المشتركة بين مجموعة من البشر بما قد يسهم في تفسير تكرار ظهور بعض العناصر والموتيفات الروائية وبعض الهياكل السردية. وفي نفس الوقت نجد أن تطور علم الأنثروبولوجيا قدم تحديدا منظما لمفاهيم الأسطورة والطقوس، وهي صيغ تم استخلاصها إلى حد كبير من دراسة المجتمعات غير الأوروبية، والتي يصبح من الممكن تطبيقها على الأدب الغربي. وفي مقدمة كتابه الذي يضم مجموعة من المقالات والصادر عام ١٩٦٦ (*John B. Vickery, Myth and Literature*) كتب جون ب. فيكيري أن "الأسطورة تشكل المنظومة التي ينبثق منها الأدب تاريخيا ونفسيا. ونتيجة لذلك تكون الحبكات الأدبية والشخصيات والأفكار والصور في أساسها بمثابة تعقيدات وإحلال لعناصر شبيهة بها في الأساطير والحكايات الشعبية". وبدءا من نهاية الأربعينيات ظهرت سلسلة متلاحقة من القراءات الأسطورية للرواية والتي تم النظر فيها إلى منظومات مثل الرجل المشنوق والضحية وطقوس التحول باعتبارها من العناصر الحاسمة في الفن الروائي ومن أساسيات النشاط التأويلي.

وفي كتابه الصادر عام ١٩٥٧ (*Anatomy of Criticism*) يكتب نورثروب فراي قائلا إن "المبادئ البنيوية للأدب ترتبط بالأسطورة وعلم الأديان المقارن بقدر ارتباط المبادئ البنيوية لفن الرسم بعلم الهندسة"، وبينما تتجاوز أعمال فراي حدود "نقد الأسطورة" إلا أنها تدافع وتوضح الرأي القائل بضرورة أن "نقف على مسافة" من نص ما إذا كنا نسعى إلى رؤية "نظامه الأصلي البدائي" (*archetypal organization*) و"تصميماته الأسطورية" (*mythopoeic designs*). ومن منطلق برنامجه القائم على "الوقوف على مسافة" من العمل الأدبي للسماح بانبثاق النسق نجد أن فراي يؤكد على أن الفرق بين "العمل الروائي" و"الرواية" وهو الفرق الذي قلما يتم

احترامه في الكتابات التي نقابلها، حيث يرى فراي أن التداخل بين هذين المصطلحين أدى إلى ضياع الفروق الجوهرية بينهما وإلى إفقار التراث الأدبي.

ويشير مصطلح "الفن الروائي" (*fiction*) بالنسبة لفراي "النوع الذي تنتمي إليه الكلمة المكتوبة والذي يميل النثر فيه إلى أن يصبح هو الإيقاع السائد"، في حين يحتفظ بمصطلح "الرواية" (*novel*) كمسمى لشكل واحد من أشكال الفن الروائي ممثلا في أعمال ديفو وفيلدنج وأوستن وجيمس. ويرى أننا بمجرد أن نعترف بذلك يصبح من الممكن تحقيق قدر أكبر من الاستفادة من مقولات جيمس الواردة في مقدمة كتابه الصادر عام ١٩٠٧ (*The American*) بشأن كون أدب الرومانس تيارا مستقلا في التراث الروائي، وهو تيار يضيف فراي واصفا إياه بأنه يختلف جوهريا عن الرواية بسعيه نحو النماذج البدائية الأصلية النفسية بدلا من "البشر الحقيقيين". كما يؤكد فراي على "أدب الاعتراف" (*confession*) كشكل نثري متميز يتداخل مع الرواية مع احتفاظه بمساره المستقل واتساقه الشكلي. ونراه يشير في إحدى أكثر مقترحاته أصالة وتميزا أننا نكتشف مدرسة رابعة في الفن الروائي ترتبط بكتاب مثل رابيليه وسويفت وفولتير وبيكوك وهكسلي. إن السخرية المانيبية (*Manippean satire*) كانت في يوم من الأيام هي المصطلح المتعارف عليه في التصنيف، ولكن فراي يقترح أن يتم إطلاق اسم "التشريح" (*anatomy*) على هذا الشكل ويرى خصائصها ممثلة من حيث "تنوع الموضوع والاهتمام الشديد بالأفكار". ونجد أن فراي يمضي محملا بتلك الكتلة من المفاهيم المتميزة إحداها عن الأخرى – الرواية والرومانس والاعتراف والتشريح– ويشير إلى أن تلك المسارات توغلت داخل كل التركيبات الممكنة، مع بلوغ كتاب جويس (*Ulysses*) مكانة "ملحمة نثرية كاملة وقد تم توظيف الأشكال الأربعة فيها كل بنفس القدر من الأهمية وكل

منها ذات أهمية جوهرية لغيرها". ويرى فراي أنه لا وجود لمدرسة روائية عظيمة ولكن هنالك مدارس متنوعة للفن الروائي، فلا توجد حركة تقدم على مستوى التكنيك بل عديد من المبادئ والقوالب التكنيكية.

ويأتي كتاب واين بوث الصادر عام ١٩٦١ (*The Rhetoric of Fiction*) ليكون هو الحد النهائي في هذا الفصل، لا لأنه يمثل خاتمة لتاريخ تتزايد مظاهر التعقيد فيه، بل لأنه جنب إلى جنب كتاب فراي عمل على مواجهة بنية سائدة من الأفكار النقدية، وبالتالي ساهم في الإعداد للتحولات الراديكالية التي شهدتها الخمسة والعشرون عاما الماضية. لقد ركز بوث اهتمامه على انشغال جيمس بالشئون المتعلقة بالتكنيك والتي كانت دوما موضع تجاهل أتباع المنهج الماركسي والفرويدي ونقاد– الأسطورة، ولكنه قام باستدعاء تراث جيمس الأدبي ليضعه على طرف النقيض من تعاليمه. وبالفعل كان من مهام بوث تأسيس ترابط لمجموعة من التعاليم نادرا ما اعترفت بما فيها من قوالب دوجماتية.

إن التمييز القيمي بين الحكي والعرض وهو التمييز البارز في رأي جويس في الرواية هو الخيط الذي يجذبه بوث إلى أن تبدأ خيوط شبكة الفرضيات في التفكك. إن السعي وراء الإيهام الواقعي الكامل، والمحاذير المفروضة ضد تعليق المؤلف، والمطالبة بالتمثيل المباشر للمشهد، هي كلها مقولات شائعة يعارضها بوث فيذكرنا بأن ذلك التشابه بين الواقع والخيال "يعمل دوما في إطار أوسع للصنعة"، وأن حضور المؤلف هو قالب تقليدي كغيره من القوالب. بل ويضيف مؤكدا على أن وظيفة "الحكي" لا يمكن قصرها على التدخل الصريح للمؤلف، وأنه حتى بدون التعليق المباشر والمعلن "تظل هنالك المئات من الأدوات المستخدمة في الكشف عن الأحكام وتشكيل ردود الأفعال". إن القول بأنه يمكن للمؤلف أن يتراجع إلى موقع الموضوعية الكاملة عن طريق *العرض* الخالص هو مفهوم طوباوي مثالي:

"إن كل ما يعرضه إنما يخدم *الحكي*، فالخيط الفاصل بين العرض والحكي هو دائما حد اعتباطي إلى حد ما". فلا يمكن لمؤلف رواية ما أن يختفي أبدا، ولا يمكنه أبدا أن يتجنب الإيحاء بقيم ما، ولا يمكنه أبدا أن يمحو صورة "المؤلف الضمني" والمسئول عن النبرة الأخلاقية والعاطفية في العمل.

إن السعي وراء كل من الواقعية الصارمة والشكلانية التامة هما الطموحان اللذان تحكما في معظم الفكر الذي يتناول الفن الروائي، كما كشفا عن عداء واضح لما يمثله حضور المؤلف من "عدم نقاء". وكلاهما أيضا يرفضان مفهوم بوث "للبلاغة" وجاذبية المؤلف للقارئ ومحاولة المؤلف توجيه دفة ردود أفعال القراء. ويسعى كتاب ***The Rhetoric of Fiction*** إلى توضيح أن "الأدب الأكثر مثارا للإعجاب هو في الواقع ملوث بالبلاغة"، ويترتب على ذلك أن آليات الفن الروائي الحداثي لا تتمتع بأي أهمية تاريخية كالتي أضفاها عليها لابوك على سبيل المثال. إن استخدام جيمس "ضمير الغائب العاكس" لا يمثل ذروة التطور الروائي، بل هو مجرد "صيغة ضمن عديد من الصيغ". إن الرغبة في تأسيس مبادئ عامة للنجاح الروائي هي الهدف الأكبر الذي يصبو الكتاب إليه، وهو هدف يكفي لاستيعاب شخصيات متميزة مثل لابوك و ف. ر. ليفايز. وينقد بوث وضع البدائل في التكنيك ضمن نظام ثابت في كتابه، مثلما يرى أن كتاب ***The Great Tradition*** "مشوها بشدة بالرغبة في رفع أحد أنواع الفن الروائي إلى مكانة أعلى من الأنواع الأخرى". إن الحاجة إلى احترام تعددية الأنواع الروائية هو عنصر ثابت ومتكرر لديه، وله ما يؤكده في التصور القائل بأن كل المؤلفين هم بدرجة ما غير ملتزمين تماما بمبادئهم العامة: "فبدلا من القواعد المجردة بشأن الثبات والموضوعية في استخدام وجهة النظر، نحن في حاجة إلى المزيد من الجهد والتناول الجاد لمسألة كيف يتم قص الحكايات العظيمة".

إن ما يطلق عليه بوث مصطلح "ضد الدوجماتيـة" (*antidogmatism*) يكاد يصبح قريبا للغاية من أن يكون "ضد الحداثة"، ونجده حريصا على بيان المخاطر المترتبة على صمت المؤلف الذي يخلق حالة من عـدم الوضـوح بشأن المسافة التي تفصلنا عن شخصية مثل ستيفن ديـدالوس فـي روايـة جويس. كما أنه يشير إلى خطورة "الآراء الداخلية" السائدة في تكنيك الفـن الروائي الحديث والتي يعتبرها بوث قادرة على شل أحكامنا الأخلاقيـة. إن الهدف المذكور للكتاب هو تحريرنا من الفروق الاعتباطية التي تحـد مـن إمكانيات الرواية، ولكن من الواضح أنه في سبيل تحقيق تلك الحرية نجـدنا مضطرين إلى تحرير أنفسنا من الفرضيات الأساسـية التـي يقـوم عليهـا البرنامج النقدي الحداثي. إن صورة المصالح وأوجه الإشباع المتعددة تقودنا إلى ما يصفه بوث بمصطلح "التعددية النقدية"، وعلى الرغم من أسفه على أن المفاهيم التي يصوغها فراي في كتابه (*Anatomy of Criticism*) هي مفاهيم واسعة وفضفاضة، فإننا بوث يشترك مع فراي في تحمسه لأوجـه التمييـز المتعددة باعتبارها طريقة لتحرير العقلية النقدية. إن مطالبة فراي بـ"القبول التام" للمجالات الخيالية تنسجم مع اعتراف بوث بالعديد من الصيغ والعديـد من المدارس والعديد من الآليات والتكنيك. ومما لا شك فيه أنه من أسـباب التأثير الكبير الذي تركه كتاباهما هو أنهما كما يبدو نجحا فـي مـنح النقـد الأكاديمي أملا في إلغاء التعميمات التي كانت تحيط بنشأة نظريـات الفـن الروائي الحداثية.

ومع ذلك هنالك تناقض لافت للنظر يصاحب تلك اللحظة التي تـشهد تحررا ظاهريا، فبعد قيامه بتوضيح أن "البلاغة العامة" في الرواية هي أمر غير مرغوب فيه، يطرح بوث فكرة بأنه قد آن أوان تحويـل الانتبـاه مـن المبادئ المجردة إلى دراسات محددة لروايات معينة. ومن ناحية أخرى يقدم فراي فروقا محددة في تناوله للنماذج البدائية الأصلية بما فيها مـن تعمـيم

كبير، ويستلهم في ذلك الفكرة القائلة بوجود "طبقات سردية في الأدب أكثر اتساعا، أو أسبق منطقيا، من الأنواع الأدبية العادية". إن تلك الأطروحات شديدة التناقض فيما بينها، ولكنها تشترك في وجود نتيجة قوية بالنسبة للتاريخ الذي نتبعناه، ويتمثل وجه الشبه بينها في أننا إذا ما قبلنا تماما المنطق السائد في كل أطروحة مما سبق فإننا نجد أن الرواية تبدأ في الذوبان وتفقد كيانها كموضوع متماسك للدراسة. فإذا تبعنا بوث في مطالبته بالدقة والخصوصية، وإذا تركنا البحث عن "بلاغة عامة" يتعين علينا حينئذ أن نتساءل لماذا يجب على تلك "العمومية" الخاصة بالرواية أن تحدد شروط أي جهد بحثي. ومن ناحية أخرى إذا اعترفنا بفرضيات فراي يقودنا ذلك إلى الرأي القائل بأنه لابد من ترك المنظور الذي يتبنى "مركزية الرواية" بالنسبة للفن الروائي، وأن الرواية كأي نوع أدبي آخر مشتقة من "خصائص سردية" أكثر اتساعا. ومن جانب مهم نجد أن ميول ناقد مثل فراي نحو التعميم اعتمدت على ميول ناقد مثل بوث نحو التحديد. ومع حرمان الرواية من وجود جوهر خاص بها نجدها أكثر قابلية للاستيعاب من قبل الجوانب الجوهرية لدى علماء السرد وعلماء الأساطير والماركسيين واللغويين وعلماء التحليل النفسي.

وبالتالي يكمن التناقض في أن الجهد المبذول لتحرير النقد الروائي من القيود الضيقة للتعريف والتقييم يؤدي إلى فقدان الشكل قوته باعتباره موقعا للنشاط النقدي. ونتيجة للضغوط التي يفرضها هذان النمطان من الالتزام بخصوصية الأعمال الفردية من ناحية وعمومية النماذج البدائية الأصلية من ناحية أخرى، يفقد المجال المعروف باسم "الرواية" قدرا من الوضوح، ويترتب على ذلك تزايد الالتباس في الحدود القائمة في النقد الروائي. ومن الصحيح قطعا أن العديد من النقاد كانوا قادرين على تجاهل الارتباك المنهجي وعلى القيام بدراسات متميزة للروايات والروائيين، ولكنه من

الصحيح أيضا أنه سرعان ما تم طرح تحديات راديكالية من خلال المناهج القائمة على التكنيك وتداخل المجالات البحثية، والتي قامت بتوظيف كم جديد من المفاهيم في إعادة تأويل "نقد الفن الروائي" من منطلق "نظرية السرد". إن الاهتمام بهذا التطور الأخير ليس مجاله هنا بل في مقال آخر، في حين أختتم هذا الفصل بالتأكيد على أن التراث النقدي غير المستقر ومن خلال توسيع نطاق اهتماماته إنما أدى إلى إضعافه.

ببليوجرافيا

Introduction

Bledstein, Burton J., *The Culture of Professionalism: The Middle Class and the Development of Higher Education in America* (New York, 1976).
Bürger, Peter, *The Institution of the Avant-Garde*, tr. Michael Shaw (Minneapolis, 1984).
Eliot, T. S., *To Criticize the Critic: Eight Essays on Literature and Education* (New York, 1965).
The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England (London, 1933).
Flint, R. W. (ed.), *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings of F. T. Marinetti* (1971; rpt. Los Angeles, 1993).
Graff, Gerald, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago, 1987).
Habermas, Jürgen, 'A Review of Gadamar's *Truth and Method*', in Fred R. Dallmayr and Thomas A. McCarthy (eds.), *Understanding and Social Inquiry* (Notre Dame, 1977), pp. 335–63.
Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington, 1986).
Kimball, Bruce A., *The 'True Professional Ideal' in America: A History* (Cambridge, Mass., 1992).
Larson, Magali Sarfatti, *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis* (Berkeley, 1977).
Newman, Charles, *The Post-Modern Aura* (Evanston, Ill., 1985).
Rainey, Lawrence, 'The Creation of the Avant-Garde: F. T. Marinetti and Ezra Pound', *Modernism/Modernity*, 1 (September 1994), pp. 195–219.
'The Price of Modernism: Publishing *The Waste Land*', in Ronald Bush (ed.), *T. S. Eliot: The Modernist in History* (Cambridge, 1990), pp. 90–133.
Saintsbury, George, *The History of Criticism and Literary Taste in Europe, from the Earliest Texts to the Present* (3 vols., Edinburgh, 1900–4).
Veeser, H. Aram (ed.), *The New Historicism* (New York, 1989).
Veysey, Laurence, *The Emergence of the American University* (Chicago, 1965).

THE MODERNISTS

1 T. S. Eliot

Works by Eliot:

'The *Action Française*, M. Maurras, and Mr. Ward', *Criterion*, 7 (1928),

pp. 195–203.
After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy (London, 1934).
'A Commentary', *Criterion*, 7 (1928), pp. 97–9.
'Critical Note', *The Collected Poems of Harold Monro* (London, 1933), pp. xiii–xvi.
Dante (London, 1929).
Elizabethan Essays (London, 1934).
Essays Ancient and Modern (London, 1936).
'Experiment in Criticism', *Bookman*, 70 (1929), pp. 225–33.
Ezra Pound: His Metric and Poetry (New York, 1917).
For Lancelot Andrewes (London, 1928).
Homage to John Dryden: Three Essays on the Poetry of the Seventeenth Century (London, 1924).
'Homage à Charles Maurras', *Aspects de la France et du monde*, 25 April (1948), p. 6.
The Idea of a Christian Society (London, 1939).
'The Idea of a Literary Review', *Criterion*, 4 (1926), pp. 1–6.
'In Memory of Henry James', *Egoist*, 5 (1918), pp. 1–2.
Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley (London, 1964).
'Last Words', *Criterion*, 18 (1939), pp. 269–75.
'Leibniz' Monads and Bradley's Finite Centres', *Monist*, 26 (1916), pp. 566–76.
The Letters of T. S. Eliot, Volume 1: 1898–1922, ed. Valerie Eliot (London, 1988).
'Lettre d'Angleterre', *Nouvelle Revue Française*, 21 (1923), pp. 619–25.
'The Literature of Fascism', *Criterion*, 8 (1928), pp. 280–90.
'Literature, Science, and Dogma', *Dial*, 82 (1927), pp. 239–43.
'London Letter', *Dial*, 70 (1921), pp. 448–53.
'Mr. Read and Mr. Fernandez', *Criterion*, 4 (1926), pp. 751–7.
'Modern Tendencies in Poetry', *Shama'a*, 1 (1920), pp. 9–18.
'A Note on Poetry and Belief', *Enemy*, 1 (1927), pp. 15–17.
'Notes on the Way', *Time and Tide*, 16 (1935), pp. 6–7.
Notes towards the Definition of Culture (London, 1948).
'Observations', *Egoist*, 5 (1918), pp. 69–70.
On Poetry and Poets (London, 1957).
'The Post-Georgians', *Athenaeum*, 11 April (1919), pp. 171–2.
'Reflections on Contemporary Poetry', *Egoist*, 4 (1917), p. 151.
The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (London, 1920; 2nd edn., 1928).
'A Sceptical Patrician', *Athenaeum*, 23 May (1919), pp. 361–2.
Selected Essays, new edn. (New York, 1950).
A Sermon Preached in Magdalene College Chapel (Cambridge, 1948).
'Shakespeare and Montaigne', *Times Literary Supplement*, 24 December (1925), p. 895.
Syllabus of a Course of Six Lectures on Modern French Literature (Oxford, 1916).
To Criticize the Critic and Other Writings (London, 1965).

The Varieties of Metaphysical Poetry: The Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University, 1933, ed. Ronald Schuchard (London, 1993).
The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England (London, 1933).
'Verse Pleasant and Unpleasant', *Egoist*, 5 (1918), pp. 43–4.
'The Voice of His Time', *Listener*, 27 (1942), pp. 211–12.

Secondary sources:

Ackroyd, Peter, *T. S. Eliot: A Life* (New York, 1984).
Asher, Kenneth George, *T. S. Eliot and Ideology* (Cambridge, 1995).
Babbitt, Irving, *Democracy and Leadership* (Boston, 1925).
Literature and the American College: Essays in Defense of the Humanities (Boston, 1908).
Masters of Modern French Criticism (Boston, 1912).
Rousseau and Romanticism (Boston, 1919).
Bell, Clive, *Art* (London, 1913).
Benda, Julian, *Belphégor: Essai sur l'esthetique de la présente société française* (Paris, 1918); tr. S. J. I. Lawson (New York, 1929).
La trahison des clercs (Paris, 1927); tr. Richard Aldington, *The Treason of the Intellectuals* (New York, 1928).
Bergonzi, Bernard, *T. S. Eliot* (New York, 1972).
Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris, 1889); tr. F. L. Pogson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (London, 1913).
Introduction à la metaphysique', *Revue de metaphysique et de morale*, 11 (1903), pp. 1–36; tr. T. E. Hulme, *An Introduction to Metaphysics* (London, 1913).
L'Évolution créatrice (Paris, 1907); tr. Arthur Mitchell, *Creative Evolution* (New York, 1911).
Matière et memoire (Pris, 1896); tr. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer [pseud.], *Matter and Memory* (New York, 1911).
Blackmur, Richard P., *The Lion and the Honeycombe: Essays in Solicitude and Critique* (New York, 1955).
'T. S. Eliot', *Hound and Horn*, 1 (1928), pp. 187–213, 291–319.
Bradley, Andrew Cecil, *A Miscellany* (London, 1929).
Bradley, Francis Herbert, *Appearance and Reality: A Metaphysical Essay*, 2nd edn. (Oxford, 1897).
Essays on Truth and Reality (Oxford, 1914).
Brooke, Rupert, 'John Donne, the Elizabethan', *Nation*, 12 (1913), pp. 825–6.
Burne, Glenn S., *Remy de Gourmont: His Ideas and Influence in England and America* (Carbondale, Ill., 1963).
Bush, Ronald, *T. S. Eliot: A Study in Character and Style* (New York, 1983).
Chace, William, *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot* (Stanford, 1973).

Donoghue, Denis, *The Old Moderns: Essays on Literature and Theory* (New York, 1994).
Douglass, Paul, *Bergson, Eliot, and American Literature* (Lexington, Ky., 1986).
Ford, Ford Madox, 'From China to Peru', *Outlook*, 35 (1915), p. 900.
Gallup, Donald C., *T. S. Eliot: A Bibliography*, rev. edn. (New York, 1969).
Gordon, Lyndall, *Eliot's Early Years* (New York, 1977).
Gourmont, Remy de, *Lettres à l'Amazone* (Paris, 1914); tr. Richard Aldington, *Letters to the Amazon* (London, 1931).
Le Livre des masques (Paris, 1896).
Le Problème du style (Paris, 1902).
Promenades littéraires, 7 vols. (Paris, 1904–27).
Selected Writings, tr. Glenn S. Burne (Ann Arbor, 1966).
Gray, Piers, *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development, 1909–1922* (Sussex, 1982).
Harwood, John, *Eliot to Derrida: The Poverty of Interpretation* (London, 1995).
Howarth, Herbert, *Notes on Some Figures Behind T. S. Eliot* (Boston, 1964).
Hulme, Thomas Ernest, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read (New York, 1924).
Further Speculations, ed. Sam Hynes (Minneapolis, 1955).
Jain, Manju, *T. S. Eliot and American Philosophy* (Cambridge, 1992).
Jay, Gregory, *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History* (Baton Rouge, 1983).
Jones, Alun R., *Life and Opinions of T. E. Hulme* (London, 1960).
Julius, Anthony, *T. S. Eliot, Antisemitism, and Literary Form* (Cambridge, 1996).
Kermode, Frank, *Romantic Image* (London, 1957).
Kojecky, Roger, *T. S. Eliot's Social Criticism* (London, 1971).
Lasserre, Pierre, 'La philosophie de M. Bergson', *L'Action Française*, 27 (1911), pp. 168–80.
Le Romantisme français (Paris, 1907).
Leavis, Frank Raymond, 'T. S. Eliot – A Reply to the Condescending', *The Cambridge Review*, 8 (1929), pp. 254–6.
Levenson, Michael, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908–1922* (Cambridge, 1984).
Lobb, Edward, *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition* (London, 1981).
Margolis, John D., *T. S. Eliot's Intellectual Development* (Chicago, 1972).
Maritain, Jacques, *Art et scholastique* (Paris, 1920; rev. edn. 1927); tr. John O'Connor, *The Philosophy of Art* (Ditchling, 1923), J. F. Scanlan, *Art and Scholasticism, with Other Essays* (New York, 1952).
Une Opinion sur Charles Maurras et le devoir des catholiques (Paris, 1926).
Réflexions sur l'intelligence et sur sa vie propre (Paris, 1924).
Three Reformers: Luther, Descartes, Rousseau (Paris, 1925).
Martin, Graham, *Eliot in Perspective: A Symposium* (New York, 1970).
Matthiessen, Francis Otto, *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry* (Boston, 1935).
Maurras, Charles, *L'Avenir de l'intelligence* (Paris, 1905).

Menand, Louis, *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context* (New York, 1987).

'Eliot and the Jews', *The New York Review of Books*, 43 (6 June 1996), pp. 34–41.

Michaels, Walter Benn, 'Philosophy in Kinkanja: Eliot's Pragmatism', *Glyph*, 8 (1981), pp. 170–202.

Moody, A. D., *Thomas Sterns Eliot, Poet* (Cambridge, 1979).

Tracing T. S. Eliot's Spirit: Essays on His Poetry and Thought (Cambridge, 1996).

More, Paul Elmer, *Aristocracy and Justice* (Boston, 1915).

Murry, John Middleton, 'Milton or Shakespeare?', *Nation and the Athenaeum*, 28 (1921), pp. 916–17.

Newton-De Molina, David (ed.), *The Literary Criticism of T. S. Eliot: New Essays* (London, 1977).

North, Michael, *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound* (Cambridge, 1991).

Pound, Ezra, 'This Hulme Business', *Townsman*, 2 (1939), p. 15.

Richards, Ivor Armstrong, *Science and Poetry* (London, 1926).

Ricks, Christopher, *T. S. Eliot and Prejudice* (London, 1988).

Robertson, John M., *The Problem of 'Hamlet'* (London, 1919).

Montaigne and Shakespeare (London, 1897; rev. edn. 1909).

Ross, Robert H., *The Georgian Revolt: The Rise and Fall of a Poetic Ideal* (Carbondale, Ill., 1965).

Schwartz, Delmore, 'T. S. Eliot as the International Hero', *Partisan Review*, 12 (1945), pp. 199–206.

Sorel, Georges, *Réflexions sur la violence* (Paris, 1907); tr. T. E. Hulme, *Reflections on Violence* (London, 1916).

Spender, Stephen, *T. S. Eliot* (New York, 1975).

Stead, C. K., *The New Poetic* (London, 1964).

Sternhell, Zeev, *Neither Right Nor Left: Fascist Ideology in France* (Berkeley, 1986).

Stoll, Elmer Edgar, *'Hamlet': A Historical and Comparative Study* (Minneapolis, 1919).

Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature* (London, 1899; rev. edn. 1908).

Thibaudet, Albert, 'L'esthetique des trois traditions', *La Nouvelle Revue Française*, 9 (1913), pp. 5–42, 355–93.

Waugh, Arthur, *Tradition and Change: Studies in Contemporary Literature* (London, 1919).

Weber, Eugen, *Action Française: Royalism and Reaction in Twentieth-Century France* (Stanford, 1962).

Wellek, René, 'T. S. Eliot', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 176–220.

Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung* (Munich, 1908); tr. Michael Bullock, *Abstraction and Empathy* (New York, 1953).

2 Ezra Pound

Works by Pound:

ABC of Reading (1934; rpt. New York, 1960).
Ezra Pound's Poetry and Prose Contributions to Periodicals, ed. Lea Baechler, A. Walton Litz, and James Longenbach (New York and London, 1991).
Guide to Kulchur (1938; rpt. New York, 1970).
The Letters of Ezra Pound, ed. D. D. Paige (New York, 1950).
Literary Essays of Ezra Pound, ed. T. S. Eliot (New York, 1968).
Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years, ed. Maria Luisa Ardizzione (Durham, 1996).
Selected Letters of Ezra Pound, 1907–1941, ed. D. D. Paige (1950; rpt. New York, 1971).
The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn, 1915–1924, ed. Timothy Materer (Durham, 1991).
Selected Prose, 1909–1965, ed. William Cookson (New York, 1973).
The Spirit of Romance (1910; rpt. New York, 1968).

Secondary sources:

Albright, Daniel, *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism* (New York, 1997).
Beach, Christopher, *ABC of Influence: Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition* (Berkeley, 1992).
Bell, Ian F. A., *Critic as Scientist: The Modernist Poetics of Ezra Pound* (London, 1981).
Coyle, Michael, *Ezra Pound, Popular Genres, and the Discourse of Culture* (University Park, Penn., 1995).
Gallup, Donald, *Ezra Pound: A Bibliography* (Charlottesville, Va., 1983).
Lentricchia, Frank, *Modernist Quartet* (Cambridge, 1994).
North, Michael, *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound* (Cambridge, 1991).
Rainey, Lawrence, *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture* (New Haven, 1998).
Ruthven, K. K., *Ezra Pound as Literary Critic* (London, 1990).
Seiburth, Richard, *Instigations: Ezra Pound and Remy de Gourmont* (Cambridge, Mass., 1978).
Sherry, Vincent, *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism* (New York, 1993).
Wellek, René, 'Ezra Pound', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 152–69.

3 Gertrude Stein

Works by Stein:

As Fine As Melanctha (New Haven, 1954).

The Autobiography of Alice B. Toklas (1933; rpt. New York, 1990).
Everybody's Autobiography (1937; rpt. London, 1985).
The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind (1936; rpt. Baltimore, 1995).
Geography and Plays (1922; rpt. Madison, Wis., 1993).
Gertrude Stein and the Making of Literature, ed. Shirley Neuman and Ira B. Nadel (Boston, 1988).
How to Write (1931; rpt. Los Angeles, 1995).
How Writing Is Written, ed. Robert Bartlett Haas (Los Angeles, 1974).
Lectures in America (1935; rpt. Boston, 1985).
The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, ed. Edward Burns (New York, 1986).
The Making of Americans (1925; rpt. Normal, Ill., 1995).
Narration (Chicago, 1935).
Portraits and Prayers (New York, 1934).
A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein, ed. Robert Bartlett Haas (Los Angeles, 1971).
Reflections on the Atomic Bomb, ed. Robert Bartlett Haas (Los Angeles, 1973).
Selected Writings of Gertrude Stein, ed. Carl Van Vechten (1946; rpt. New York, 1962).
Sherwood Anderson/Gertrude Stein: Correspondence and Personal Essays, ed. Ray Lewis White (Chapel Hill, 1972).
A Stein Reader, ed. Ulla E. Dydo (Evanston, Ill., 1993).
Wars I Have Seen (New York, 1945).
What Are Master-pieces (Los Angeles, 1940).

Secondary sources:

Berry, Ellen E., *Curved Thought and Textual Writing: Gertrude Stein's Postmodernism* (Ann Arbor, 1992).
Bloom, Harold (ed.), *Modern Critical Views on Gertrude Stein* (New York, 1986).
Bowers, Jane Palatini, *Gertrude Stein* (New York, 1993).
Bridgman, Richard, *Gertrude Stein in Pieces* (New York, 1970).
Bush, Clive, *Halfway to Revolution: Investigation and Crisis in the Work of Henry Adams, William James, and Gertrude Stein* (New Haven, 1991).
Caramello, Charles, 'Gertrude Stein as Exemplary Theorist', in Shirley Neuman and Ira B. Nadal (eds.), *Gertrude Stein and the Making of Literature* (Boston, 1988), pp. 1–7.
Cavell, Stanley, *This New Yet Unapproachable America* (Albuquerque, 1989).
Chessman, Harriet Scott, *The Public is Invited to Dance: Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein* (Stanford, 1989).
Copeland, Carolyn Faunce, *Language and Time and Gertrude Stein* (Iowa City, 1975).
Dearborn, Mary V., *Pocahontas's Daughters: Gender and Ethnicity in American Culture* (New York, 1986).

DeKoven, Marianne, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing* (Madison, Wis., 1983).
Dubnick, Randa, *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism* (Urbana, 1984).
Eliot, T. S., *Homage to John Dryden* (London, 1924).
Emerson, Ralph Waldo, *Essays and Lectures* (New York, 1983).
Gallup, Donald (ed.), *The Flowers of Friendship: Letters Written to Gertrude Stein* (New York, 1979).
Hoffman, Michael J., *Gertrude Stein* (New York, 1976).
James, William, *The Principles of Psychology*, 2 vols. (1890; rpt. Cambridge, Mass., 1983).
Knapp, Bettina, L., *Gertrude Stein* (New York, 1990).
Luhan, Mabel Dodge, *Movers and Shakers* (New York, 1936).
Matthews, T. S., 'Gertrude Stein Comes Home', *The New Republic*, 81 (5 December 1934), pp. 100–1.
Mellow, James, *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company* (New York, 1974).
Miller, Rosalind S., *Gertrude Stein: Form and Intelligibility* (New York, 1949).
Newman, Shirley C., *Gertrude Stein: Autobiography and the Problem of Narration* (Victoria, Canada, 1979).
Perloff, Marjorie, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Princeton, 1981).
Pound, Ezra, *Literary Essays*, ed. T. S. Eliot (New York, 1954).
Rogers, W. G., *When This You See Remember Me: Gertrude Stein in Person* (New York, 1948).
Ruddick, Lisa, *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis* (Ithaca, 1990).
Steiner, Wendy, *Exact Resemblance to Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein* (New Haven, 1978).
Weinstein, Norman, *Gertrude Stein and the Literature of Modern Consciousness* (New York, 1970).
White, Ray Lewis, *Gertrude Stein and Alice B. Toklas: A Reference Guide* (Boston, 1984).

4 Virginia Woolf

Works by Woolf:

'"Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's Last Essays', ed. Brenda Silver, *Twentieth-Century Literature*, 25 (1979), pp. 356–441.
The Captain's Deathbed and Other Essays (London, 1950).
Collected Essays, 4 vols. (London, 1967).
The Common Reader: First Series (London, 1925).
The Common Reader: Second Series (London, 1932).
Contemporary Writers (London, 1965).
The Death of the Moth and Other Essays (London, 1942).
The Diary of Virginia Woolf, ed. Anne Olivier Bell, 5 vols. (London, 1977–84).
The Essays of Virginia Woolf, ed. Andrew McNeillie, 3 vols. (London, 1986–9).

Granite and Rainbow (London, 1958).
The Letters of Virginia Woolf, ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann, 6 vols. (London, 1975–80).
The Moment and Other Essays (London, 1947).
Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings, ed. Jeanne Schulkind (London, 1976).
A Room of One's Own (London, 1929).
Three Guineas (London, 1938).
Virginia Woolf's Reading Notebooks, ed. Brenda Silver (Princeton, 1983).
A Writer's Diary (London, 1954).

Secondary sources:

Batchelor, J. B., 'Feminism in Virginia Woolf', in Claire Sprague (ed.), *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J., 1971), pp. 169–79.
Beer, Gillian, 'The Body of the People in Virginia Woolf', in Sue Roe (ed.), *Women Reading Women's Writing* (Brighton, 1987), pp. 83–114.
Benjamin, Walter, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York, 1968).
Daugherty, Beth Rigel, 'The Whole Contention Between Mr. Bennett and Mrs. Woolf, Revisited', in Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb (eds.), *Virginia Woolf: Centennial Essays* (New York, 1983), pp. 269–94.
Davenport, Tony, 'The Life of Monday or Tuesday', in Patricia Clements and Isobel Grundy (eds.), *Virginia Woolf: New Critical Essays* (London, 1983), pp. 157–75.
Ezel, Margaret, J. M., 'The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature', *New Literary History*, 21 (1990), pp. 579–92.
Fernald, Anne, 'A Room of One's Own: Personal Criticism and the Essay', *TCL*, 40 (1994), pp. 165–89.
Friedman, Susan Stanford, 'Virginia Woolf's Pedagogical Scenes of Reading: *The Voyage Out*, *The Common Reader*, and her "Common Readers"', *Modern Fiction Studies*, 38 (1992), pp. 101–25.
Goldman, Mark, *The Reader's Art: Virginia Woolf as Literary Critic* (The Hague, 1963).
Hyman, Virginia R., 'Late Victorian and Early Modern: Continuities in the Criticism of Leslie Stephen and Virginia Woolf', *English Literature in Transition*, 23 (1980), pp. 144–54.
Hynes, Samuel, 'The Whole Contention Between Mr. Bennett and Mrs. Woolf', *Novel: A Forum on Fiction*, 1 (1967), pp. 34–44.
Jones, Ellen Carol, 'Androgynous Vision and Artistic Process in Virginia Woolf's *A Room of One's Own*', in Morris Beja (ed.), *Critical Essays on Virginia Woolf*, (Boston, 1985), pp. 227–39.
Kamuf, Peggy, 'Penelope At Work: Interruptions in *A Room of One's Own*', *Novel: A Forum on Fiction*, 16 (1982), pp. 5–18.
Kirkpatrick, B. J., *A Bibliography of Virginia Woolf* (3rd edn., Oxford, 1980).
Klein, Kathleen Gregory, 'A Common Sitting Room: Virginia Woolf's Critique

of Women Writers', in Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb (eds.), *Virginia Woolf: Centennial Essays* (New York, 1983), pp. 231–48.
Marcus, Jane, *Art and Anger: Reading Like a Woman* (Columbus, Ohio, 1988).
'Liberty, Sorority, Misogyny', in Carolyn Heilbrun and Margaret R. Higgonet (eds.), *The Representation of Women in Fiction* (Baltimore, 1983), pp. 60–97.
'Taking the Bull by the Udders: Sexual Difference in Virginia Woolf: A Conspiracy Theory', in Jane Marcus (ed.), *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration* (Bloomington, Ind., 1987), pp. 146–69.
Marder, Herbert, *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf* (Chicago, 1968).
Meisel, Perry, *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater* (New Haven, 1980).
Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, 1985).
Richter, Harvena, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton, 1970).
Rigney, Barbara Hill, '"A Wreath Upon the Grave": The Influence of Virginia Woolf on Feminist Critical Theory', in Jeremy Hawthorn (ed.), *Criticism and Critical Theory*, (London, 1984), pp. 72–81.
Schwartz, Beth C., 'Thinking Back Through Our Mothers: Virginia Woolf Reads Shakespeare', *English Literary History*, 58 (1991), pp. 721–67.
Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (Princeton, 1977).
Spender, Stephen, *World within World* (New York, 1951).
Steele, Elizabeth, *Virginia Woolf's Literary Sources and Allusions: A Guide to the Essays* (New York, 1983).
Wellek, René, 'Virginia Woolf', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 65–84.
Zwerdling, Alex, *Virginia Woolf and the Real World* (Berkeley, 1986).

5 Wyndham Lewis

Works by Lewis:

The Art of Being Ruled (London, 1926).
Blasting and Bombardiering (1937; rpt. London, 1967).
The Demon of Progress in the Arts (London, 1954).
The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator (London, 1931).
The Doom of Youth (London, 1932).
The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare (London, 1927).
Men Without Art (London, 1934).
Paleface: The Philosophy of the 'Melting Pot' (London, 1929).
Rude Assignment: A Narrative of My Career Up-to-date (London, 1950).
Satire & Fiction (London, 1930).
Time and Western Man (London, 1927; rpt. Boston, 1957).
Wyndham Lewis on Art: Collected Writings, 1913–1956, ed. Walter Michel and C. J. Fox (London, 1969).

Secondary sources:

Baker, Keith Michael, 'Closing the French Revolution: Saint-Simon and Comte', in François Furet and Mona Ozouf (eds.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture, 1789–1848* (Oxford, 1989), pp. 325–31.

Benda, Julian, *Belphégor: Essai sur l'esthétique de la présente société française* (Paris, 1918); tr. S. J. I. Lawson (New York, 1929).

Bridson, D. G., *The Filibuster: A Study of the Political Ideas of Wyndham Lewis* (London, 1972).

Burns, Edward (ed.), *Gertrude Stein on Picasso* (New York, 1970).

Campbell, Sue Ellen, *The Enemy Opposite: The Outlaw Criticism of Wyndham Lewis* (Athens, Ohio, 1988).

Chapman, Robert, *Wyndham Lewis: Fictions and Satires* (London, 1972).

Gourmont, Remy de, *Esthétique de la langue française* (Paris, 1905).

Le Problème du style (Paris, 1902).

Grigson, Geoffrey, *A Master of Our Time: A Study of Wyndham Lewis* (1951; rpt. New York, 1972).

Jameson, Fredric, *Wyndham Lewis: The Modernist as Fascist.*

Kennedy, Emmet, *A Philosophe in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origins of Ideology* (Philadelphia, 1978).

Kenner, Hugh, *Wyndham Lewis* (Norfolk, Conn., 1954).

Norris, Christopher, and Nigel Mapp (eds.), *Wyndham Lewis: The Critical Achievement* (Cambridge, 1993).

Robinson, Alan, *Symbol to Vortex: Poetry, Painting, and Ideas, 1885–1914* (New York, 1985).

Schenker, Daniel, *Wyndham Lewis: Religion and Modernism* (Tuscaloosa, Ala., 1992).

Sherry, Vincent, *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism* (New York, 1993).

Wellek, René, 'Wyndham Lewis', *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 169–75.

6 W. B. Yeats

Works by Yeats:

Autobiographies (New York, 1955).
Essays and Introductions (New York, 1961).
Explorations (New York, 1962).
Letters (New York, 1955).
Senate Speeches (New York, 1960).
Uncollected Prose, 2 vols. (New York, 1970–6).
The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats (New York, 1966).

Secondary sources:

Brater, Enoch, 'W. B. Yeats: The Poet as Critic', *JML*, 4 (1975), pp. 651–76.

Christ, Carol T., *Victorian and Modern Poetics* (Chicago, 1984).
Cullingsford, Elizabeth Butler, *Gender and History in Yeats's Love Poetry* (Cambridge, 1993).
Eliot, T. S., 'Yeats', *On Poetry and Poets* (New York, 1957), pp. 295–308.
Foster, R. F., *W. B. Yeats: A Life. 1. The Apprentice Mage* (Oxford, 1997).
Frazier, Adrian, *Behind the Scenes: Yeats, Horniman, and the Struggle for the Abbey Theatre* (Berkeley, 1990).
Heaney, Seamus, 'Yeats as an Example?', *Preoccupations: Selected Prose, 1968–1978* (New York, 1980).
Howes, Marjorie, *Yeats's Nations: Gender, Class, and Irishness* (Cambridge, 1966).
Jain, Virendra Vijai, *W. B. Yeats as Literary Critic* (Dehli,1980).
Kearney, Richard, 'Between Politics and Literature: The Irish Cultural Journal', in *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture* (Oxford, 1988), pp. 250–68.
The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions (Dublin, 1985).
Komesu, Okifumi, *The Double Perspective of Yeats's Aesthetic* (Totowa, N.J., 1984).
Leerssen, Joep, *Remembrance and Imagination: Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century* (Cork, 1996).
Lipking, Lawrence I., *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers* (Chicago, 1981).
Orr, Leonard, 'Yeats's Theories of Fiction', *Eire*, 21 (1986), pp. 152–8.
Prasad, Baidya Nath, *The Literary Criticism of W. B. Yeats* (New Dehli, 1985).
Said, Edward, *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass., 1983).
Sena, Vinod, *W. B. Yeats: The Poet as Critic* (London, 1981).
Stallworthy, Jon, 'Yeats as Anthologist', in A. Norman Jeffares and K. G. W. Cross (eds.), *In Excited Reverie: A Centenary Tribute to William Butler Yeats* (New York, 1965).
Stanford, Derek (ed.), *Critics of the 'Nineties* (London, 1970).
Stuart, Francis, 'Irish Novelist Replies to Mr. Shaw', *The Irish Press*, 13 February 1937, p. 8.
Wellek, René, 'W. B. Yeats', in *A History of Modern Criticism, 1759–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 1–13.

7 The Harlem Renaissance

Primary sources:

Du Bois, W. E. B., *Book Reviews*, ed. Herbert Aptheker (New York, 1977).
W. E. B. Du Bois: A Reader, ed. Meyer Weinberg (New York, 1970).
Writings in Non-Periodical Literature Edited by Others, ed. Herbert Aptheker (New York, 1982).
Writings in Periodicals Edited by Others 1910–1934, ed. Herbert Aptheker, 4 vols. (New York, 1982).
Hurston, Zora Neale, *The Sanctified Church: The Folklore Writings of Zora Neale Hurston* (Berkeley, 1981).

Johnson, James Weldon, *Along This Way* (New York, 1933).
The Autobiography of an Ex-Colored Man (Boston, 1912).
Black Manhattan (New York, 1930).
(ed.), *The Book of American Negro Poetry* (New York, 1922).
(ed.), *The Book of American Negro Spirituals* (New York, 1925).
'The Dilemma of the Negro Author', *American Mercury*, 15 (1928), pp. 477–81.
'Negro Authors and White Publishers', *The Crisis*, 36 (1929), pp. 228–9.
'Race Prejudice and the Negro Artist', *Harper's*, 157 (1928), pp. 769–76.
(ed.), *The Second Book of American Negro Spirituals* (New York, 1926).
Locke, Alain, *The Critical Temper of Alain Locke: A Selection of His Essays on Art and Culture*, ed. Jeffrey C. Stewart (New York, 1983).
(ed.), *The New Negro* (New York, 1925).
McKay, Claude, *The Passion of Claude McKay*, ed. Wayne F. Cooper (New York, 1973).
Schuyler, George S., 'At the Coffeehouse', *The Messenger*, 7 (1925), pp. 236–7.
'The Negro-Art Hokum', *The Nation*, 122 (1926), pp. 662–3.
'Our Greatest Gift to America', in Charles S. Johnson (ed.), *Ebony and Topaz: A Collectanea* (New York, 1927).
'Our White Folks', *The American Mercury*, 12 (1927), pp. 385–92.

Secondary sources:

Andrews, William L. (ed.), *Critical Essays on W. E. B. Du Bois* (Boston, 1985).
Baker, Houston, A., Jr, *Modernism and the Harlem Renaissance* (Chicago, 1987).
Bassett, John E., *Harlem in Review: Critical Reactions to Black American Writers, 1917–1939* (London, 1992).
Bontemps, Arna (ed.), *The Harlem Renaissance Remembered* (New York, 1972).
Cooper, Wayne F., *Claude McKay: Rebel Sojourner in the Harlem Renaissance* (Baton Rouge, 1987).
Davis, Arthur P., and Michael W. Peplow (eds.), *The New Negro Renaissance: An Anthology* (New York, 1975).
Fleming, Robert E., *James Weldon Johnson* (Boston, 1987).
Gates, Henry Louis, Jr (ed.), *'Race', Writing, and Difference* (Chicago, 1986).
The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism (New York, 1988).
'The Trope of the New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black', *Representations*, 24 (1988), pp. 129–55.
Harris, Leonard (ed.), *The Philosophy of Alain Locke: Harlem Renaissance and Beyond* (Philadelphia, 1989).
Huggins, Nathan Irvin, *Harlem Renaissance* (New York, 1971).
Hutchinson, George, *Harlem Renaissance in Black and White* (Cambridge, Mass., 1995).
Ikonné, Chidi, *From Du Bois to Van Vechten: The Early New Negro Literature,*

1903–1926 (Westport, Conn., 1981).
Johnson, Abby Arthur, and Ronald Maberry Johnson, *Propaganda and Aesthetics: The Literary Politics of Afro-American Magazines in the Twentieth Century* (Amherst, 1979).
Kellner, Bruce (ed.), *The Harlem Renaissance: A Historical Dictionary for the Era* (New York, 1984).
Kramer, Victor A. (ed.), *The Harlem Renaissance Re-examined* (New York, 1987).
Levy, Eugene, *James Weldon Johnson: Black Leader, Black Voice* (Chicago, 1973).
Lewis, David Levering, *W. E. B. Du Bois: Biography of a Race, 1868–1919* (New York, 1993).
When Harlem Was in Vogue (New York, 1981).
Linnemann, Russell J. (ed.), *Alain Locke: Reflections on a Modern Renaissance Man* (Baton Rouge, 1982).
Martin, Tony, *Literary Garveyism: Garvey, Black Arts and the Harlem Renaissance* (Dover, Mass., 1983).
Peplow, Michael W., *George S. Schuyler* (Boston, 1980).
Perry, Margaret, *The Harlem Renaissance: An Annotated Bibliography and Commentary* (New York, 1982).
Rampersad, Arnold, *The Art and Imagination of W. E. B. Du Bois* (Cambridge, 1976).
Singh, Amrijit, William S. Shriver, and Stanley Brodwin, *The Harlem Renaissance: Revaluations* (New York, 1989).
Wall, Cheryl, *Women of the Harlem Renaissance* (Bloomington, 1995).
Washington, Johnny, *Alain Locke and Philosophy: A Quest for Cultural Pluralism* (New York, 1986).
Wintz, Carg D. (ed.), *Black Culture and the Harlem Renaissance* (Houston, 1988).
The Critics and the Harlem Renaissance (New York, 1996).
(ed.), *The Harlem Renaissance: Analysis and Assessment, 1940–1979* (New York, 1996).
(ed.), *The Harlem Renaissance: Analysis and Assessment, 1980–1994* (New York, 1996).

THE NEW CRITICS

8 I. A. Richards

Works by Richards:

Basic English and Its Uses (New York, 1943).
Basic Rules of Reason (London, 1933).
Beyond (New York, 1973).
Coleridge on Imagination (1934; rpt. Bloomington, 1969).
Complementarities: Uncollected Essays, ed. John Paul Russo (Cambridge, 1976).

Correspondence: Selections, ed. John Constable (Oxford, 1990).
Design for Escape: World Education Through Modern Media (New York, 1968).
'Donne: "A Valediction: Forbidding Mourning"', in Oscar Williams (ed.), *Master Poems of the English Language* (New York, 1966), pp. 111–13.
(with C. K. Ogden and James Wood) *The Foundations of Aesthetics* (1922; rpt. New York, 1925).
How to Read a Page: A Course in Effective Reading with an Introduction to a Hundred Great Words (New York, 1942).
Internal Colloquies: Poems and Plays of I. A. Richards (New York, 1971).
Interpretation in Teaching (New York, 1938).
(with C. K. Ogden) *The Meaning of Meaning: A Study of the Influences of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923; rpt. New York, 1956).
Mencius on the Mind: Experiments in Multiple Definition (London, 1932).
'On TSE: Notes for a Talk at the Institute of Contemporary Arts, London, June 29, 1965', in Allen Tate (ed.), *T. S. Eliot: The Man and His Work* (New York, 1966), pp. 1–10.
The Philosophy of Rhetoric (New York, 1936).
'Poetic Process and Literary Analysis', in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (Cambridge, 1960), pp. 9–24.
Poetries: A Collection of Essays by I. A. Richards Published to Celebrate his 80th Birthday, ed. Trevor Eaton (The Hague, 1974).
Poetries and Sciences: A Reissue of Science and Poetry (1926, 1935) with Commentary (New York, 1970).
Practical Criticism: A Study of Literary Judgment (1929; rpt. New York, 1966).
Principles of Literary Criticism (1925; rpt. New York, 1964).
The Republic of Plato, trans. (New York, 1942).
So Much Nearer: Essays Toward a World English (New York, 1968).
Speculative Instruments (London, 1955).
'Verse v. Prose', The English Association (London, 1978).
Why So Socrates? A Dramatic Version of Plato's Dialogues Euthyphro Apology Crito Phaedo (Cambridge, 1964).
Wyndham Lewis and I. A. Richards: A Friendship Document, 1928–57, ed. John Constable and S. J. M. Watson (Cambridge, 1989).
'Yale – Bergen Lecture', *Furioso*, 1 (1941), pp. 83–90.

Secondary sources:

Berthoff, Ann E., 'I. A. Richards and the Audit of Meaning', *New Literary History*, 14 (1982), 63–79.
Bethell, S. L. 'Suggestions Toward a Theory of Value', *Criterion*, 14 (1934), pp. 239–50.
Black, Max, 'Some Objections to Ogden and Richards' Theory of Interpretation', *Journal of Philosophy*, 39 (1942), pp. 281–90.
'Some Questions About Emotive Meaning', *Philosophical Review*, 57 (1948),

pp. 111–26.
Bové, Paul A., *Intellectuals in Power: A Genealogy of Critical Humanism* (New York, 1986).
Brooks, Cleanth, 'I. A. Richards and Practical Criticism', *Sewanee Review*, 89 (1981), pp. 586–95.
Brower, Reuben, Helen Vendler, and John Hollander (eds.), *I. A. Richards: Essays in His Honor* (New York, 1973).
Crane, R. S., 'I. A. Richards on the Art of Interpretation', *Ethics*, 59 (1948–9), pp. 112–26.
Cruttwell, Patrick, 'Second Thoughts, IV: I. A. Richards's *Practical Criticism*', *Essays in Criticism*, 8 (1958), pp. 1–15.
Dickie, George, 'I. A. Richards's Phantom Double', *British Journal of Aesthetics*, 8 (1968), pp. 54–9.
Eastman, Max, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science* (New York, 1932).
Eliot, T. S., 'Literature, Science, and Dogma', *Dial*, 82 (1927), pp. 239–43.
Selected Essays, new edn. (London, 1950).
The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England (London, 1933).
Empson, William, *Argufying: Essays on Literature and Culture*, ed. John Haffenden (Iowa City, 1987).
The Structure of Complex Words (1951; rpt. Ann Arbor, 1967).
Graff, Gerald E., 'The Later Richards and the New Criticism', *Criticism*, 9 (1967), pp. 229–42.
Poetic Statement and Critical Dogma (Evanston, Ill., 1970; 2nd edn. 1980).
Hamlin, Cyrus, 'I. A. Richards (1893–1979): Grand Master of Interpretations', *University of Toronto Quarterly*, 49 (1980), pp. 189–204.
Harding, D. W., 'Evaluations (1): I. A. Richards', *Scrutiny*, 1 (1933), pp. 327–38.
Hotopf, W. H. N., *Language, Thought, and Comprehension: A Case Study of the Writings of I. A. Richards* (London, 1965).
Hyman, Stanley Edgar, 'I. A. Richards and the Criticism of Interpretation', in *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1948; rev. edn. New York, 1955), pp. 278–326.
James, D. G., *Scepticism and Poetry: An Essay on the Poetic Imagination* (London, 1937).
Krieger, Murray, 'The Critical Legacy of Matthew Arnold; Or, The Strange Brotherhood of T. S. Eliot, I. A. Richards, and Northrop Frye', *Southern Review*, 5 (1969), 457–74.
The New Apologists for Poetry (Minneapolis, 1956).
Leavis, F. R., 'Dr. Richards, Bentham and Coleridge', *Scrutiny*, 3 (1935), pp. 382–402.
MacCabe, Colin, 'The Cambridge Heritage: Richards, Empson and Leavis', *Southern Review*, 19 (1986), pp. 242–9.
McCallum, Pamela, *Literature and Method: Towards a Critique of I. A. Richards, T. S. Eliot, and F. R. Leavis* (Dublin, 1983).

McLuhan, H. M., 'Poetic vs. Rhetorical Exegesis: The Case For Leavis Against Richards and Empson', *Sewanee Review*, 53 (1944), pp. 266–76.
Martin, Janet, and Rom Harre, 'Metaphor in Science', in David S. Miall (ed.), *Metaphor: Problems and Perspectives* (Sussex, 1982), pp. 89–105.
Needham, John, *The Completest Mode: I. A. Richards and the Continuity of English Literary Criticism* (Edinburgh, 1982).
Pottle, Frederick A., *The Idiom of Poetry* (Ithaca, 1946).
Ransom, John Crowe, *The New Criticism* (New York, 1941).
'The Psychologist Looks at Poetry', *Virginia Quarterly Review*, 11 (1935), pp. 575–92.
Robbins, Derek, 'Culture and Criticism: Willey, Richards, and the Present', in A. P. Foulkes (ed.), *The Uses of Criticism* (Berne, 1976).
Russell, Bertrand, 'The Meaning of Meaning', *Dial*, 81 (1926), pp. 114–21.
Russo, John Paul, *I. A. Richards: His Life and Work* (Baltimore, 1989).
'I. A. Richards in Retrospect', *Critical Inquiry*, 8 (1982), pp. 743–60.
"The Mysterious Mountains: I. A. Richards and High Mountaineering', *Shenandoah*, 30 (1979), pp. 69–91.
'The Recent Career of I. A. Richards', *Papers on Language and Literature*, 8 (1972), pp. 102–9.
'Richards and the Search for Critical Instruments', in Reuben Brower (ed.), *Twentieth-Century Literature in Retrospect* (Cambridge, 1971).
Schiller, Jerome P., *I. A. Richards' Theory of Literature* (New Haven, 1969).
Spanos, William V., 'The Apollonian Investment of Modern Humanist Education: The Examples of Matthew Arnold, Irving Babbitt, and I. A. Richards (I)', *Cultural Critique*, 1 (1982), pp. 67–74.
Staten, Henry, 'Language and Consciousness in Richards and Wittgenstein', *Western Humanities Review*, 36 (1982), pp. 67–74.
Tate, Allen, *Collected Essays* (Denver, 1959).
Vivas, Eliseo, 'Four Notes on I. A. Richards' Aesthetic Theory', *Philosophical Review*, 44 (1935), pp. 354–67.
Wellek, René, 'I. A. Richards', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 221–38.
West, Alick, *Crisis and Criticism* (London, 1937).
Wimsatt, W. K., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954; rpt. New York, 1964).
and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, 2 vols., (1957; rpt. Chicago, 1978).

9 The Southern New Critics

Co-authored works:

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943).
Understanding Poetry (1938; rpt. New York 1960).
eds., *Understanding Poetry: An Anthology for College Students* (1938; rev. edn. New York, 1950).

Brooks, Cleanth and William K. Wimsatt, *Literary Criticism: A Short History*, 2 vols. (New York, 1957).
Twelve Southerners, *I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition* (Baton Rouge, 1980).

Works by Ransom:

Beating the Bushes: Selected Essays, 1941–1970 (Norfolk, Conn., 1972).
'Criticism as Pure Speculation', in Morton D. Zabel (ed.), *Literary Opinion in America* (New York, 1951), pp. 639–54.
'Editorial Note: The Arts and the Philosopher', *Kenyon Review*, 1 (1939), p. 198.
God Without Thunder: An Unorthodox Defense of Orthodoxy (London, 1931).
The New Criticism (Norfolk, Conn., 1941).
'A Poem Nearly Anonymous II: The Poet and His Formal Tradition', *American Review*, 1 (1933), p. 446.
Poems and Essays (New York, 1955).
'Poetry I: The Formal Analysis', *Kenyon Review*, 9 (1947), pp. 436–56.
'Poetry II: The Final Cause', *Kenyon Review*, 9 (1947), pp. 640–58.
'Poetry: A Note on Ontology', *American Review*, 3 (1937), p. 784.
Selected Essays, ed. Thomas Daniel Young and John Hindle (Baton Rouge, 1984).
The Selected Letters of John Crowe Ransom, ed. Thomas Daniel Young and John Hindle (Baton Rouge, 1985).
'The South – Old and New', *Sewanee Review*, 36 (1928), pp. 139–47.
'The State and the Land,' *New Republic*, 66 (1932), pp. 8–10.
'The Teaching of Poetry', *Kenyon Review*, 1 (1939), pp. 81–3.
'Waste Lands', *Evening Post's Literary Review*, 3 (1923), pp. 825–6.
The World's Body (New York, 1938; rpt. Baton Rouge, 1968).

Works by Brooks:

The Hidden God: Studies in Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren (New Haven, 1963).
'I. A. Richards and *Practical Criticism*', *Sewanee Review*, 89 (1981), pp. 586–95.
'Implications of an Organic Theory of Poetry', in M. H. Abrams (ed.), *Literature and Belief* (New York, 1958), pp. 53–79.
'Irony as a Principle of Structure', in Morton D. Zabel (ed.), *Literary Opinion in America* (New York, 1951), pp. 729–41.
The Language of the American South (Athens, Ga., 1985).
Modern Poetry and the Tradition (1939; rpt. Chapel Hill, N.C., 1970).
(with David Nichol Smith, eds.), *The Percy Letters*, 6 vols. (Baton Rouge, 1944–61).
'The Poem as Organism', in Rudolf Kirk (ed.), *English Institute Annual, 1940* (New York, 1941), pp. 20–41.
The Relation of the Alabama–Georgia Dialect to the Provincial Dialects of

Great Britain (Baton Rouge, 1935).
A Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft (New York, 1972).
The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry (New York, 1947).
William Faulkner: First Encounters (New Haven, 1983).
William Faulkner: The Yoknapatawpha Country (New Haven, 1963).
William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond (New Haven, 1978).

Works by Warren:

All the King's Men (New York, 1946).
At Heaven's Gate (New York, 1943).
Democracy and Poetry (Cambridge, Mass., 1980).
John Brown: The Making of a Martyr (New York, 1929).
New and Selected Essays (New York, 1989).
Night Rider (New York, 1939).
The Republic of Letters in America: The Correspondence of John Peale Bishop and Allen Tate, ed. Thomas Daniel Young and John Hindle (Lexington, Ky., 1981).
Selected Essays (New York, 1958).
'Twelve Poets', *American Review*, 3 (1934), pp. 212–27.
World Enough and Time (New York, 1950).

Works by Tate:

Essays of Four Decades (Chicago, 1968).
The Forlorn Demon: Didactic and Critical Essays (Chicago, 1953).
'The Function of the Critical Review', *Southern Review*, 1 (1936), pp. 586–602.
The Hovering Fly and Other Essays (Cummington, 1949).
The Literary Correspondence of Donald Davidson and Allen Tate, ed. Thomas Daniel Young and John Tyree Fain (Athens, Ga., 1974).
The Man of Letters in the Modern World: Selected Essays, 1928–1955 (New York, 1955).
Memoirs and Opinions, 1926–1974 (Chicago, 1975).
'Narcissus as Narcissus', *Virginia Quarterly Review*, 14 (1938), p. 110.
On the Limits of Poetry: Selected Essays, 1928–1948 (New York, 1948).
The Poetry Reviews of Allen Tate, ed. Ashley Brown and Frances Neel Cheney (Baton Rouge, 1983).
Reactionary Essays on Poetry and Ideas (New York, 1936).
Reason in Madness: Critical Essays (New York, 1941).
The Republic of Letters in America: The Correspondence of John Peale Bishop and Allen Tate, ed. Thomas Daniel Young and John J. Hindle (Lexington, Ky., 1981).
'A Traditionalist Looks at Liberalism', *Southern Review*, 1 (1936), p. 740.
'Waste Lands', *Evening Post's Literary Review*, 3 (1923), 902.

Secondary sources:

Aaron, Daniel, *Writers on the Left* (New York, 1979).

Arac, Jonathan, 'Repetition and Exclusion: Coleridge and the New Criticism Reconsidered', *Boundary 2*, 8 (1979), pp. 261–73.
Berman, Art, *From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-Structuralism* (Urbana, Ill., 1988).
Bishop, Ferman, *Allen Tate* (New York, 1967).
New Criticism in the United States (1959; rpt. Folcroft, 1971).
Blackmur, R. P., 'San Giovanni in Venere: Allen Tate as Man of Letters', *Sewanee Review*, 47 (1959), pp. 614–31.
Bové, Paul A., 'Cleanth Brooks and Modern Irony: A Kierkegaardian Critique', *Boundary 2*, 4 (1975–6), pp. 727–59.
Bradbury, John M., *The Fugitives: A Critical Account* (Chapel Hill, N.C., 1958).
Renaissance in the South (Chapel Hill, N.C., 1963).
Burt, John, *Robert Penn Warren and American Idealism* (New Haven, 1988).
Clark, William Bedford (ed.), *Critical Essays on Robert Penn Warren* (Boston, 1981).
Conkin, Paul K., *The Southern Agrarians* (Knoxville, 1988).
Core, George, 'Southern Letters and the New Criticism', *Georgia Review*, 24 (1970), pp. 413–31.
Cowan, Louise, *The Fugitive Group: A Literary History* (Baton Rouge, 1959).
Crane, R. S., 'The Critical Monism of Cleanth Brooks', in *Critics and Criticism* (Chicago, 1952), pp. 83–107.
Cutrer, Thomas W., *Parnassus on the Mississippi: The Southern Review and the Baton Rouge Literary Community, 1935–1942* (Baton Rouge, 1984).
de Man, Paul, 'Form and Intent in the American New Criticism', in *Blindness and Insight* (New York, 1971; rev. edn. Minneapolis, 1983), pp. 20–35.
Elton, William, *A Glossary of the New Criticism* (Chicago, 1949).
Fallwell, Marshall, *Allen Tate: A Bibliography* (New York, 1969).
Fekete, John, *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-American Literary Theory from Eliot to McLuhan* (London, 1978).
Forster, Richard, *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism* (Bloomington, 1962).
Graff, Gerald, *Poetic Statement and Critical Dogma* (Evanston, 1970).
Gray, Richard (ed.), *Robert Penn Warren: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, 1980).
Grimshaw, James A., Jr, *Robert Penn Warren: A Descriptive Bibliography, 1922–1979* (Charlottesville, 1982).
Guillory, John, 'The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks', *Critical Inquiry*, 10 (1983–4), pp. 173–98.
Heilman, Robert, 'Cleanth Brooks and *The Well Wrought Urn*', *Sewanee Review*, 91 (1983), pp. 322–34.
Holman, C. Hugh, 'The Defense of Art: Criticism Since 1930', in Floyd Stovall (ed.), *The Development of American Literary Criticism* (Chapel Hill, 1955), pp. 199–245.
Hough, Graham, 'John Crowe Ransom: The Poet and the Critic', *Southern Review*, 1 (1965), pp. 1–21.
Howarth, William C., 'The Politics of *I'll Take My Stand*', *Sewanee Review*, 16

(1980), pp. 757–75.
and Walter Sullivan (eds.), *A Band of Prophets: The Vanderbilt Agrarians After Fifty Years* (Baton Rouge, 1982).
Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1948; rev. edn. New York, 1955).
Janssen, Marian, *The Kenyon Review, 1939–1970: A Critical History* (Baton Rouge, 1990).
Justus, James H., *The Achievement of Robert Penn Warren* (Baton Rouge, 1981).
Karanikas, Alex, *The Tillers of Myth: Southern Agrarians as Social and Literary Critics* (Madison, 1966).
King, Richard H., *A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930–1955* (New York, 1980).
Krieger, Murray, *The Classic Vision: The Retreat from Extremity in Modern Literature* (Baltimore, 1971).
The New Apologists for Poetry (Minneapolis, 1956).
Leitch, Vincent B., *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties* (New York, 1988).
Lentricchia, Frank, 'The Place of Cleanth Brooks', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29 (1970–71), pp. 235–51.
Longley, John L., *Robert Penn Warren: A Collection of Literary Essays* (New York, 1965).
McDowell, Frederick P. W., 'Robert Penn Warren's Criticism', *Accent*, 15 (1955), pp. 173–96.
Meiners, R. R., *The Last Alternatives: A Study of the Works of Allen Tate* (Denver, 1963).
Nakadate, Neil (ed.), *Robert Penn Warren: Critical Perspectives* (Lexington, 1981).
O'Brien, Michael, *The Idea of the American South, 1920–1941* (Baltimore, 1979).
Ohmann, Richard, *English in America: A Radical View of the Profession* (New York, 1976).
Olson, Elder, 'A Symbolic Reading of the *Ancient Mariner*', *Modern Philology*, 45 (1948), pp. 275–9.
Pritchard, John Paul, *Criticism in America* (Norman, Okla., 1956).
Rubin, Louis D., 'Robert Penn Warren: Critic', in Walter B. Edgar (ed.), *A Southern Renaissance Man: Views of Robert Penn Warren* (Baton Rouge, 1984), pp. 19–37.
Rubin, Louis D., Jr, *The Wary Fugitives: Four Poets and the South* (Baton Rouge, 1978).
Russo, John Paul, 'The Tranquilized Poem: The Crisis of the New Criticism in the 1950s', *Texas Studies in Literature and Language*, 30 (1988), pp. 198–229.
Simpson, Lewis (ed.), *The Possibilities of Order: Cleanth Brooks and His Work* (Baton Rouge, 1976).
Singal, Daniel Joseph, *The War Within: From Victorian to Modernist Thought*

in the South, 1919–1945 (Chapel Hill, 1982).
Spears, Monroe K., 'The Criticism of Allen Tate', *Sewanee Review*, 57 (1949), pp. 317–34.
Squires, Radcliffe, *Allen Tate: A Literary Biography* (New York, 1971).
Stallman, R. W., 'The New Criticism and the Southern Critics', in Allen Tate (ed.), *A Southern Vanguard* (New York, 1947), pp. 28–51.
Stewart, John L., *The Burden of Time: The Fugitives and Agrarians* (Princeton, 1965).
Strier, Richard, 'The Poetics of Surrender: An Exposition and Critique of New Critical Poetics', *Critical Inquiry*, 2 (1975–6), pp. 171–89.
Sutton, Walter, *Modern American Criticism* (Englewood Cliffs, 1963).
Thompson, Ewa M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study* (The Hague, 1971).
Walker, Marshall, *Robert Penn Warren: A Vision Earned* (Edinburgh, 1979).
Walsh, John, *Cleanth Brooks: An Annotated Bibliography* (New York, 1990).
Watkins, Floyd C., *et al.* (eds.), *Talking with Robert Penn Warren* (Athens, Ga., 1990).
Webster, Grant, *The Republic of Letters: A History of Postwar American Literary Opinion* (Baltimore, 1979).
Wellek, René, 'Allen Tate', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 6: American Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 174–87.
'Cleanth Brooks', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 6: American Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 188–213.
'John Crowe Ransom', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 6: American Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 159–73.
'The New Criticism', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 6: American Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 144–58.
'Robert Penn Warren', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 6: American Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 214–17.
and Warren, Austin, *Theory of Literature* (New York, 1949).
Willingham, John R., 'The New Criticism: Then and Now', in G. Douglas Atkins and Laura Morrow (eds.), *Contemporary Literary Theory* (Amherst, 1989), pp. 24–41.
Winchell, Mark Royden, 'Cleanth Brooks and Robert Penn Warren', in Ray Willbanks (ed.), *Literature of Tennessee* (Macon, 1984), pp. 8–114.
Winters, Yvor, 'John Crowe Ransom; Or Thunder Without God', in *In Defense of Reason* (New York, 1947), pp. 502–55.
Young, Thomas Daniel, *Gentleman in a Dustcoat: A Biography of John Crowe Ransom* (Baton Rouge, 1976).
John Crowe Ransom: An Annotated Bibliography (New York, 1982).
(ed.), *John Crowe Ransom: Critical Essays* (Baton Rouge, 1968).
(ed.), *The New Criticism and After* (Charlottesville, 1976).
Waking Their Neighbors Up: The Nashville Agrarians Rediscovered (Athens, 1982).

10 William Empson

Works by Empson:

Argufying: Essays on Literature and Culture, ed. John Haffenden (London, 1987).
The Book, Film, and Theatre Reviews of William Empson: Originally Printed in the Cambridge Magazine 'Granta', 1927–1929, and Now Collected for the Foundling Press (Turnbridge Wells, 1993).
Collected Poems (1949; rpt. London, 1955).
'Empson on Tennyson', *Tennyson Research Bulletin*, 4 (1984), pp. 107–9.
Essays on Renaissance Literature (Cambridge, 1993).
Essays on Shakespeare (Cambridge, 1986).
Faustus and the Censor (Oxford, 1987).
The Gathering Storm (London, 1940).
Milton's God (1961; rpt. Cambridge, 1981).
Poems (London, 1935).
The Royal Beasts (London, 1986).
Seven Types of Ambiguity (1930; rpt. New York, 1966).
Some Versions of Pastoral (1935; rpt. Norfolk, Conn., 1960).
The Strength of Shakespeare's Shrew: Essays, Memories, Reviews (Sheffield, 1996).
The Structure of Complex Words (1951; rpt. Ann Arbor, 1967).
Using Biography (Cambridge, 1984).
'Yeats and Byzantium', *Grand Street*, 1 (1982), pp. 67–95.

Secondary Sources:

Bradbrook, M. C., 'Sir William Empson (1906–1984): A Memoir', *Kenyon Review*, 7 (1985), pp. 106–15.
Constable, John (ed.), *Critical Essays on William Empson* (Brookfield, 1993).
Culler, Jonathan, 'The Future of Criticism', in Clayton Koelb and Virgin Lokke (eds.), *The Current in Criticism: Essays on the Present and Future in Literary Theory* (West Lafayette, 1987), pp. 27–41.
Day, Frank, *Sir William Empson: An Annotated Bibliography* (New York, 1984).
de Man, Paul, 'The Dead-End of Formalist Criticism', in *Blindness and Insight* (New York, 1971; rev. edn. Minneapolis, 1983), pp. 229–45.
Eagleton, Terry, 'The Critic as Clown', in *Against the Grain* (London, 1986), pp. 149–65.
Fry, Paul H., *William Empson: Prophet against Sacrifice* (London, 1991).
Gardner, A. and P. Gardner, *The God Approached* (Totowa, 1978).
Gardner, Helen, Mark Justin, and William Empson, '"There Is No Penance Due To Innocence": An Exchange', *New York Review of Books*, 29 (1982), p. 43.
Gill, Roma (ed.), *William Empson: The Man and His Work* (London, 1974).
Haffenden, John, *The Royal Beasts and Other Works* (Iowa City, 1988).

Hardy, Barbara, 'William Empson and *Seven Types of Ambiguity*', *Sewanee Review*, 90 (1982), pp. 430–9.

Hyman, Stanley Edgar, 'William Empson and Categorical Criticism', in *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1948; rev. edn. New York, 1955), pp. 237–77.

Kenner, Hugh, 'Alice in Empsonland', in *Gnomon: Essays on Contemporary Literature* (New York, 1958), pp. 249–62.

Lerner, Laurence, 'On Ambiguity, Modernism, and Sacred Texts', in Vereen Bell and Laurence Lerner (eds.), *On Modern Poetry: Essays Presented to Donald Davie* (Nashville, 1988), pp. 133–44.

McCabe, Colin, 'The Cambridge Heritage: Richards, Empson and Leavis', *Southern Review*, 19 (1986), pp. 242–9.

Norris, Christopher, 'The Importance of Empson (II): The Criticism', *Essays in Criticism*, 35 (1985), pp. 25–44.

'Some Versions of Rhetoric: Empson and de Man', in Robert Con Davis and Ronald Schleifer (eds.), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale* (Norman, Okla., 1985), pp. 191–214.

William Empson and the Philosophy of Literary Criticism (London, 1978).

'Reason, Rhetoric, Theory: Empson and de Man', *Raritan*, 5 (1985), pp. 89–106.

Prichard, R. E., 'Milton's Satan and Empson's Old Lady', *Notes and Queries*, 34 (1987), pp. 59–60.

Ransom, John Crowe, *The New Criticism* (New York, 1941).

Sale, R., 'The Achievement of William Empson', in *Modern Heroism: Essays on D. H. Lawrence, William Empson, and J. R. R. Tolkien* (Berkeley, 1973), pp. 107–92.

Wellek, René, 'William Empson', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 275–92.

Wihl, Gary, 'Empson's Generalized Ambiguities; Essays Presented to A. E. Malloch', in Gary Wihl and David Williams (eds.), *Literature and Ethics* (Kingston, 1988), pp. 3–17.

'"Resistance" and "Pregnancy" in Empsonian Metaphor', *British Journal of Aesthetics*, 26 (1986), pp. 48–56.

11 R. P. Blackmur

Works by Blackmur:

The Double Agent (1935; rpt. Gloucester, 1962).

Eleven Essays in the European Novel (New York, 1964).

The Expense of Greatness (1940; rpt. Gloucester, 1958).

Form and Value in Modern Poetry (Garden City, 1957).

From Jordan's Delight (New York, 1937).

The Good European (Cummington, 1947).

Henry Adams (New York, 1980).

Language as Gesture (1952; rpt. New York, 1981).

The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique (New York,

1955).
New Criticism in the United States (1959; rpt. Folcroft, 1971).
Outsider at the Heart of Things, ed. James T. Jones (Urbana, Ill., 1989).
Poems of R. P. Blackmur (Princeton, 1977).
A Primer of Ignorance (New York, 1967).
The Second World (Cummington, 1942).
Selected Essays (New York, 1986).
Studies in Henry James (New York, 1983).

Secondary sources:

Boyers, Robert, *R. P. Blackmur: Poet-Critic: Towards a View of Poetic Objects* (Columbia, Mo., 1980).
Cone, Edward T., Joseph Frank, and Edmund Keeley (eds.), *The Legacy of R. P. Blackmur* (New York, 1987).
Davie, Donald, 'Poetry or Poems?', in *The Poet in the Imaginary Museum* (Princeton, 1977).
Donoghue, Denis, 'Introduction: The Sublime Blackmur', in *Selected Essays of R. P. Blackmur* (New York, 1985), pp. 3–16.
'R. P. Blackmur and *The Double Agent*'; *Sewanee Review*, 91 (1983), pp. 634–43.
'R. P. Blackmur's Poetry: An Introduction', in *Poems of R. P. Blackmur* (1977), pp. ix–xxix.
Frank, Joseph, 'R. P. Blackmur: The Later Phase', in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (New Brunswick, 1963), pp. 229–51.
Fraser, Russell, *A Mingled Yarn: The Life of R. P. Blackmur* (New York, 1981).
'My Two Masters', *Sewanee Review*, 91 (1983), pp. 614–33.
'R. P. Blackmur: America's Best Critic', *Virginia Quarterly Review*, 57 (1981), pp. 569–93.
'R. P. Blackmur and Henry Adams', *Southern Review*, 17 (1981), pp. 69–96.
Edel, Leon, 'Criticism's Double Agent', *Grand Street*, 1 (1982), pp. 143–50.
Hyman, Stanley Edgar, 'R. P. Blackmur and the Expense of Criticism', in *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1948; rev. edn. New York, 1955), pp. 197–236.
Jones, James T., *Wayward Skeptic: The Theories of R. P. Blackmur* (Urbana, Ill., 1986).
Kenner, Hugh, 'Inside the Featherbed', in *Gnomon: Essays on Contemporary Literature* (New York, 1958), pp. 242–7.
Lewis, R. W. B., 'Casella as Critic: Notes on R. P. Blackmur', *Kenyon Review*, 13 (1955), pp. 458–74.
Merwin, W. S. 'Affable Irregular: Recollections of R. P. Blackmur', *Grand Street*, 1 (1982), pp. 151–64.
Pannick, G. J., *Richard Palmer Blackmur* (Boston, 1981).
Parker, Hershel, 'Deconstructing *The Art of the Novel* and Liberating James's "Prefaces"', *Henry James Review*, 14 (1994), pp. 284–307.
Ransom, John Crowe, *The New Criticism* (New York, 1941).

Schwartz, Delmore, 'The Critical Method of R. P. Blackmur', in *Selected Essays of Delmore Schwartz*, ed. Donald A. Dike and David H. Zucker (Chicago, 1970), pp. 351–9.
Wellek, René, 'R. P. Blackmur', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 218–34.
Wood, Michael, 'No Success Like Failure', *New York Review of Books* (7 May 1987), pp. 28–30.

12 Kenneth Burke

Works by Burke:

Attitudes Toward History (1937; 3rd edn. Berkeley, 1984).
Collected Poems, 1915–1967 (Berkeley, 1968).
The Complete White Oxen: Collected Short Fiction (Berkeley, 1968).
Counter-Statement (Los Altos, 1953).
A Grammar of Motives (1945; rpt. Berkeley, 1969).
Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method (Berkeley, 1966).
Permanence and Change (Berkeley, 1984).
The Philosophy of Literary Form (1941; rpt. Berkeley, 1974).
A Rhetoric of Motives (1950; rpt. Berkeley, 1969).
The Rhetoric of Religion: Studies in Logology (Boston, 1961).
The Selected Correspondence of Kenneth Burke and Malcolm Cowley, 1915–1981, ed. Paul Jay (New York, 1988).
Toward a Better Life: Being a Series of Epistles, or Declamations (Berkeley, 1966).

Secondary sources:

Brown, Merle Elliott, *Kenneth Burke* (Minneapolis, 1969).
Bygrave, Stephen, *Kenneth Burke: Rhetoric and Ideology* (London, 1993).
Frank, Armin Paul, *Kenneth Burke* (New York, 1969).
Gunn, Giles, *Criticism of Culture and Cultural Criticism* (New York, 1987).
Harris, Wendell, 'The Critics Who Made Us: Kenneth Burke', *Sewanee Review*, 96 (1988), pp. 452–63.
Henderson, Greig, *Kenneth Burke: Literature and Language as Symbolic Action* (Georgia, 1988).
Hyman, Stanley Edgar, 'Kenneth Burke and the Criticism of Symbolic Action', in *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1948; rev. edn. New York, 1955), pp. 327–85.
Irmscher, William, 'Kenneth Burke', in John C. Brereton (ed.), *Traditions of Inquiry* (New York, 1985), pp. 105–35.
Jameson, Fredric R., 'The Symbolic Inference; or, Kenneth Burke and Ideological Analysis', *Critical Inquiry*, 4 (1978), pp. 507–23.
Jay, Paul, 'Kenneth Burke and the Motives of Rhetoric', *American Literary History*, 1 (1989), pp. 535–53.

Kimberling, C. Ronald, *Kenneth Burke's Dramatism and Popular Arts* (Bowling Green, 1982).
Lentricchia, Frank, *Criticism and Social Change* (Chicago, 1983).
Rueckert, William Howe, *Critical Responses to Kenneth Burke, 1924–1966* (Minneapolis, 1969).
Encounters with Kenneth Burke (Urbana, Ill., 1994).
Kenneth Burke and the Drama of Human Relations (Minneapolis, 1969).
Simons, Herbert, and Travor Melia (eds.), *The Legacy of Kenneth Burke* (Madison, Wis., 1989).
Wellek, René, 'Kenneth Burke', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 235–56.
Wess, Robert, *Kenneth Burke: Rhetoric, Subjectivity, Postmodernism* (Cambridge, 1996).
White, Hayden, and Margaret Brose (eds.), *Representing Kenneth Burke: Selected Papers from the English Institute* (Cambridge, Mass., 1982).

13 Yvor Winters

Works by Winters:

The Anatomy of Nonsense (Norfolk, Conn., 1943).
The Bare Hills: A Book of Poems (Boston, 1927).
Before Disaster (Tryon, 1934).
The Collected Poems of Yvor Winters (Manchester, 1978).
The Early Poems of Yvor Winters, 1920–1928 (Denver, 1960).
Edwin Arlington Robinson (1949; rev. edn. New York, 1971).
Forms of Discovery: Critical and Historical Essays on the Forms of the Short Poem in English (Chicago, 1967).
The Function of Criticism: Problems and Exercises (1957; rpt. London, 1962).
The Giant Weapon (Norfolk, Conn., 1943).
In Defense of Reason (New York, 1947).
Maule's Curse: Seven Studies in the History of American Obscurantism (Norfolk, Conn., 1938).
On Modern Poets (New York, 1957).
Quest for Reality: An Anthology of Short Poems in English, selected by Yvor Winters and Kenneth Fields (Chicago, 1969).
Yvor Winters: Uncollected Essays and Reviews, ed. Francis Murphy (Chicago, 1973).

Secondary sources:

Comito, Terry, *In Defense of Winters: The Poetry and Prose of Yvor Winters* (Madison, Wis., 1986).
Davis, Dick, *Wisdom and Wilderness: The Achievement of Yvor Winters* (Athens, Ga., 1983).
Holloway, John, 'The Critical Theory of Yvor Winters', *Critical Quarterly*, 7 (1965), pp. 54–68.

Hyman, Stanley Edgar, 'Yvor Winters and Evaluation in Criticism', in *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1948; rev. edn. New York, 1955), pp. 23–53.
Isaacs, Elizabeth, *An Introduction to the Poetry of Yvor Winters* (Ohio, 1981).
Mazzaro, Jerome, 'Yvor Winters and *In Defense of Reason*', *Sewanee Review*, 95 (1987), pp. 625–32.
Powell, Grosvenor, *Yvor Winters, An Annotated Bibliography, 1919–1982* (Metuchen, 1983).
Ray, Mohit, 'Yvor Winter's Theory of Form', in Anna Balakian, *et al.* (eds.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. 2: *Comparative Poetics* (New York, 1985), pp. 199–205.
Ransom, John Crowe, *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941).
Sexton, Richard J., *The Complex of Yvor Winter's Criticism* (The Hague, 1973).
Special issue, *Southern Review* 17 (1981), pp. 711–982.
Stanford, Donald, *Revolution and Convention in Modern Poetry: Studies in Ezra Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Edwin Arlington Robinson, and Yvor Winters* (Newark, N.J., 1983).
Trimpi, Wesley, 'Mimesis as Appropriate Representation', *Renascence*, 37 (1985), pp. 203–8.
Wellek, René, 'Yvor Winters', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 257–80.

THE CRITIC AND THE INSTITUTIONS OF CULTURE

14 Criticism and the academy

Primary sources:

'The Aims of Literary Study', *PMLA*, 53 (1938), pp. 1367–71.
Arnold, Matthew, *Schools and Universities on the Continent*, ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1964).
Babbitt, Irving, *Literature and the American College: Essays in Defense of the Humanities* (Boston, 1908).
'The Basic Issues in the Teaching of English', *PMLA*, 74 (1959), pp. 1–19.
Bateson, F. W., *Essays in Critical Dissent* (London, 1972).
'The Function of Criticism at the Present Time', *Essays in Criticism*, 3 (1953), pp. 1–27.
Bennett, Arnold, *Books and Persons* (London, 1917).
Brooks, Cleanth, 'I. A. Richards and Practical Criticism', *Sewanee Review*, 89 (1981), pp. 586–95.
'The New Criticism', *Sewanee Review*, 87 (1979), pp. 592–607.
Campbell, Oscar (ed.), *The Teaching of College English* (New York, 1934).
Canby, Henry Seidel, 'The American Scholar – Ninety Years Later', *Saturday Review of Literature*, 4 (1928), pp. 981–3.
Cardinal Principles of Secondary Education (Washington, 1918).
Clapp, June (ed.), *College Textbooks* (New York, 1960).
Conant, J. B., 'Free Thinking or Dogma?', *Atlantic Monthly*, 155 (1935),

pp. 436–42.
Cook, Albert, *The Higher Study of English* (Boston, 1906).
Cooper, Lane, *Methods and Aims in the Study of Literature* (Boston, 1915).
Craig, Hardin, *Literary Study and the Scholarly Profession* (Seattle, 1944).
Crane, R. S., 'History vs. Criticism in the Study of Literature', *English Journal*, 24 (1935), pp. 645–67.
de Man, Paul, 'The Return to Philology', in *The Resistance to Theory* (Minneapolis, 1986), pp. 21–6.
Essays on the Teaching of English in Honour of Charles Swain Thomas (Cambridge, Mass., 1940).
Foerster, Norman, *The American Scholar: A Study in Litterae Inhumaniores* (Chapel Hill, 1929).
(ed.), *Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilisation* (New York, 1930).
'Literary Scholarship and Criticism', *English Journal*, 25 (1936), pp. 224–32.
Towards Standards: A Study of the Present Critical Movement in American Letters (New York, 1930).
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957).
'Literary Criticism', in *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures* (New York, 1963), pp. 47–69.
Gardner, Helen, *The Business of Criticism* (Oxford, 1959).
Gerber, John C. (ed.), *The College Teaching of English* (New York, 1965).
Graff, Gerald, and Michael Warner, *The Origins of Literary Studies in America: A Documentary Anthology* (New York, 1989).
Grattan, C. Hartley (ed.), *The Critique of Humanism: A Symposium* (New York, 1930).
Greenlaw, Edwin, *The Province of Literary History* (Baltimore, 1931).
Harrison, G. B., *Profession of English* (New York, 1962).
Hough, Graham, *The Dream and the Task: Literature and Morals in the Culture of Today* (London, 1963).
Hughes, Merritt Y., 'Our Social Contract', *College English*, 1 (1940), pp. 495–504.
James, William, 'The Ph.D. Octopus', in *Essays, Comments and Reviews* (Cambridge, Mass., 1987).
Knight, G. Wilson, 'The New Interpretation', *Essays in Criticism*, 3 (1953), pp. 382–95.
Leavis, F. R., *Education and the University: A Sketch for an 'English School'* (London, 1943).
'Literary Criticism and Philosophy: A Reply', *Scrutiny*, 6 (1937), pp. 59–70.
Lewis, C. S., *An Experiment in Criticism* (Cambridge, 1961).
Lowes, John Livingston, 'The Modern Language Association and Humane Scholarship', *PMLA*, 48 (1933), pp. 1399–408.
Lyman, R. L., 'English in Relation to Three Major Curriculum Trends', *English Journal*, 25 (1936), pp. 190–9.
Nitze, Albert, 'Horizons', *PMLA*, 44 (1930), iii–xi.
Perry, Bliss, 'College Professors and the Public', in *The Amateur Spirit* (Boston,

1904), pp. 95–115.
Quiller-Couch, Arthur, 'Inaugural', in *On the Art of Writing* (Cambridge, 1916), pp. 1–25.
Raleigh, Walter, *On Writing and Writers*, ed. George Gordon (London, 1926).
Ransom, John Crowe, *The World's Body* (New York, 1938; rpt. Baton Rouge, 1968).
Richards, I. A., *Practical Criticism* (New York, 1969).
Principles of Literary Criticism (London, 1952).
Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. (Edinburgh, 1900–4).
Skeat, W. W., *Questions for Examination in English Literature* (3rd edn. London, 1890).
Spingarn, J. E., *The New Criticism* (New York, 1911).
Stoll, E. E. 'Certain Fallacies and Irrelevancies in the Literary Scholarship of the Day', *Studies in Philology*, 24 (1927), pp. 485–508.
'Training for the New Social Order', *English Journal*, 23 (1934), pp. 681–3.
Wellek, René, 'Academic Criticism', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 6: American Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 59–88.
'Literary Criticism and Philosophy', *Scrutiny*, 5 (1937), pp. 375–83.
and Warren, Austin, *Theory of Literature* (New York, 1949).
Wimsatt, William K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, 2 vols. (New York, 1957).
Woodberry, G. E., 'Two Phases of Criticism: Historical and Esthetic', in *Criticism in America*, ed. J. E. Spingarn (New York, 1924), pp. 46–87.

Secondary sources:

Applebee, Arthur N., *Tradition and Reform in the Teaching of English: A History* (Urbana, 1974).
Arac, Jonathan, *Critical Genealogies* (New York, 1987).
Axelrod, Joseph (ed.), *Graduate Study for Future College Teachers* (Washington, 1959).
Baldick, Chris, *The Social Mission of English Criticism, 1848–1932* (Oxford, 1983).
Bush, Douglas, 'Memories of Harvard's English Department 1920–1932', *Sewanee Review*, 89 (1981), 595–603.
Culler, Jonathan, *Framing the Sign* (Norman, Okla., 1988).
Davidson, H. Carter, 'Our College Curriculum in English', *English Journal*, 20 (1931), pp. 407–19.
Douglas, Wallace, 'Accidental Institution: On the Origin of Modern Language Study', in Gerald Graff and Reginald Gibbons (eds.), *Criticism in the University* (Evanston, Ill., 1985), pp. 35–61.
Elton, Oliver, *Essays and Addresses* (London, 1939).
French, J. Milton, 'The Introductory Course in Literature', *College English*, 3 (1941), pp. 53–63.

Graff, Gerald, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago, 1987).
and Reginald Gibbons (eds.), *Criticism in the University* (Evanston, Ill., 1985).
Gross, John, *The Rise and Fall of the Man of Letters: A Study of the Idiosyncratic and the Humane in Modern Literature* (New York, 1969).
Haber, Tom Burns, Review of *Understanding Poetry, English Journal*, 27 (1938), 870–1.
Hawkins, Eric W., *Modern Languages in the Curriculum* (Cambridge, 1981).
Hays, Edna, *College Entrance Requirements in English: Their Effects on the High Schools* (New York, 1936).
Historical Statistics of the U.S., 2 vols. (Washington, 1975).
Hoeveler, J. David, Jr, *The New Humanism: A Critique of Modern America 1900–1940* (Charlottesville, 1977).
Holloway, John, *The Charted Mirror: Literary and Critical Essays* (London, 1960).
The Colours of Clarity: Essays on Contemporary Literature and Education (London, 1972).
Hook, J. H., *A Long Way Together: A Personal View of the NCTE's First Sixty-Seven Years* (Urbana, 1979).
Hosiac, James F., *Reorganisation of English in Secondary Schools* (Washington, 1917).
Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1948; rev. edn. New York, 1955).
Knapp, Robert H., *The Origins of American Humanistic Scholars* (Englewood Cliffs, 1964).
Knights, L. C., 'Scrutiny of Examinations', *Scrutiny*, 2 (1933), pp. 137–63.
Ladd, Everett Carl, Jr, and Seymour Martin Lipset, *The Divided Academy: Professors and Politics* (New York, 1975).
Leary, Lewis (ed.), *Contemporary Literary Scholarship: A Critical Review* (New York, 1958).
Lovett, Robert Morse, *All Our Years* (New York, 1948).
Mathiesen, Margaret, *The Preachers of Culture: A Study of English and Its Teachers* (London, 1975).
McMurtry, Jo, *English Language, English Literature: The Creation of an Academic Discipline* (Hamden, 1985).
Menand, Louis, 'The Demise of Disciplinary Authority', in *What's Happened to the Humanities?*, ed. Alvin Kernan (Princeton, 1997), pp. 201–19.
Palmer, D. J., *The Rise of English Studies: An Account of the Study of English Language and Literature from Its Origins to the Making of the Oxford English School* (London, 1965).
Pattee, Fred Lewis, *Tradition and Jazz* (New York, 1925).
Potter, Stephen, *The Muse in Chains: A Study in Education* (London, 1937).
Ruland, Richard, *The Rediscovery of American Literature: Premises of Critical Taste, 1900–1940* (Cambridge, Mass., 1967).
Sherman, Stuart, *Shaping Men and Women*, ed. Jacob Zeitlin (Garden City, N.J., 1928).
Smith, Nowell, *The Origin and History of the [English] Association* (London,

1942).
Tillyard, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge* (London, 1958).
Van Deusen, Marshall, *J. E. Spingarn* (New York, 1971).
Vanderbilt, Kermit, *American Literature and the Academy: The Roots, Growth, and Maturity of a Profession* (Philadelphia, 1987).
Vaughn, W. E., *Articulation in English Between the High School and College* (New York, 1929).
Warner, Michael, 'Professionalisation and the Rewards of Literature: 1875–1900', *Criticism*, 27 (1985), pp. 1–28.
Wilcox, Thomas W., *The Anatomy of College English* (San Francisco, 1973).
Williams, Raymond, *Writing in Society* (London, 1983).
Wray, Edith A., 'A Modern Odyssey', *College English*, 16 (1955), pp. 507–12.

15 The critic and society, 1900–1950

Primary sources:

Bourne, Randolph, *History of a Literary Radical*, ed. Van Wyck Brooks (New York, 1920).
The Radical Will: Selected Writings, 1911–1918, ed. Olaf Hansen (New York, 1977).
Brooks, Van Wyck, *An Autobiography* (New York, 1965).
The Confident Years, 1885–1915 (New York, 1952).
The Flowering of New England (New York, 1936).
New England: Indian Summer, 1865–1915 (New York, 1940).
Opinions of Oliver Allston (New York, 1941).
The Ordeal of Mark Twain (New York, 1920).
Sketches in Criticism (New York, 1932).
Three Essays on America (1934; rpt. New York, 1970).
The Times of Melville and Whitman (New York, 1947).
Van Wyck Brooks: The Early Years, A Selection from His Works, 1908–1925, ed. Claire Sprague (New York, 1968).
The World of Washington Irving (New York, 1944).
The Writer in America (1953; rev. edn. Boston, 1993).
Chapman, John Jay, *Selected Writings*, ed. Jacques Barzun (Garden City, 1957).
Unbought Spirit: A John Jay Chapman Reader, ed. Richard Stone (Urbana, Ill., 1998).
Chase, Richard, *The American Novel and Its Tradition* (Garden City, 1957).
The Democratic Vista (Garden City, 1958).
Cowley, Malcolm (ed.), *After the Genteel Tradition* (1937; rev. edn. Carbondale, 1965).
– *And I Worked at the Writer's Trade: Chapters of Literary History, 1918–1978* (New York, 1978).
The Dream of the Golden Mountains: Remembering the 1930s (New York, 1980).
Exile's Return (1934; rev. edn. 1951; rpt. New York, 1956).

The Flower and the Leaf: A Contemporary Record of American Writing Since 1941, ed. Donald W. Faulkner (New York, 1985).
The Literary Situation (New York, 1954).
The Portable Malcolm Cowley (New York, 1990).
'Think Back on Us...': A Contemporary Chronicle of the 1930s, ed. Henry Dan Piper (Carbondale, Ill., 1967).
Dupee, F. W., *Henry James: His Life and Writings* (Garden City, New York, 1956).
'The King of the Cats' and Other Remarks on Writers and Writing (1965; rev. edn. Chicago, 1984).
Hicks, Granville, *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature Since the Civil War* (New York, 1933).
Howe, Irving, *A Critic's Notebook* (New York, 1994).
Decline of the New (New York, 1970).
Politics and the Novel (New York, 1957).
Selected Writings, 1950–1990 (San Diego, 1992).
A World More Attractive: A View of Modern Literature and Politics (New York, 1963).
World of Our Fathers (New York, 1976).
James, Henry, *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1934).
Literary Criticism, 2 vols. (New York, 1984).
Jay, Paul (ed.), *The Selected Correspondence of Kenneth Burke and Malcolm Cowley* (New York, 1988).
Kazin, Alfred, *An American Procession* (New York, 1984).
Contemporaries (Boston, 1962).
God and the American Writer (New York, 1997).
The Inmost Leaf (New York, 1955).
A Lifetime Burning in Every Moment: From the Journals of Alfred Kazin (New York, 1996).
New York Jew (New York, 1978).
On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature (New York, 1942).
Our New York (New York, 1989).
Starting Out in The Thirties (Boston, 1965).
A Walker in the City (New York, 1951).
A Writer's America (New York, 1988).
Writing Was Everything (Cambridge, Mass., 1995).
Knights, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson* (1937; rpt. London, 1951).
Leavis, F. R., *The Common Pursuit* (London, 1952).
The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad (London, 1952).
Lewis, R. W. B., *The American Adam* (Chicago, 1955).
Macdonald, Dwight, *Discriminations: Essays and Afterthoughts, 1938–1974* (New York, 1974).
Memoirs of a Revolutionist: Essays in Political Criticism (New York, 1957).

Marx, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Idea in America* (New York, 1964).
Matthiessen, F. O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York, 1941).
The Responsibilities of the Critic: Essays and Reviews, ed. John Rackiffe (New York, 1952).
Mencken, H. L., *A Book of Prefaces* (New York, 1917).
The Diary of H. L. Mencken, ed. Charles Fecher (New York, 1990).
Prejudices, 6 vols. (New York, 1919–27).
Prejudices: A Selection, ed. James T. Farrell (New York, 1958).
Thirty-Five Years of Newspaper Work, ed. Fred Hobson, Vincent Fitzpatrick, and Bradford Jacobs (Baltimore, 1994).
The Vintage Mencken, ed. Alistair Cooke (New York, 1955).
Mumford, Lewis, *The Brown Decades* (New York, 1932).
The Golden Day (1926; rpt. Westport, 1983).
Orwell, George, *Collected Essays* (London, 1961).
The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, ed. Sonia Orwell and Ian Angus (London, 1968).
Homage to Catalonia (1938; rpt. New York, 1952).
The Rode to Wigan Pier (1937; rpt. New York, 1956).
Parrington, Vernon Louis, *Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginning to 1920*, 3 vols. (New York, 1927–30).
Rahv, Phillip, *Essays on Literature and Politics, 1932–1972*, ed. Arabel J. Porter and Andrew J. Dvosin (Boston, 1978).
Image and Idea (1949; rev. edn. Norfolk, 1957).
Literature and the Sixth Sense (Boston, 1969).
The Myth and the Powerhouse: Essays on Literature and Ideas (New York, 1965).
Rosenberg, Harold, *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics* (Chicago, 1973).
The Tradition of the New (New York, 1959).
Rourke, Constance, *American Humor: A Study of the National Character* (New York, 1931).
The Roots of American Culture, ed. Van Wyck Brooks (New York, 1942).
Santayana, George, *Essays in Literary Criticism*, ed. Irving Singer (New York, 1956).
Interpretations of Poetry and Religion, ed. William Holzberger and Herman Saatkamp (Cambridge, 1989).
The Last Puritan: A Memoir in the Form of a Novel (Cambridge, Mass., 1994).
Selected Critical Writings, ed. Norman Henfrey, 2 vols. (London, 1968).
The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory, ed. William Holzberger and Herman Saatkamp (Cambridge, 1988).
Schorer, Mark, *The World We Imagine: Selected Essays* (New York, 1968).
Smith, Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*

(1950; rpt. Cambridge, Mass., 1968).
Spingarn, Joel, *Creative Criticism and Other Essays* (New York, 1931).
Trilling, Lionel, *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning* (1965; rpt. New York, 1968).
E. M. Forster (1944; rev. edn. New York, 1964).
'From the Notebooks of Lionel Trilling', ed. Christopher Zinn, *Partisan Review*, 4 (1984–5), pp. 496–515.
A Gathering of Fugitives (Boston, 1956).
The Last Decade: Essays and Reviews, 1965–1975, ed. Diana Trilling (New York, 1979).
The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society (New York, 1950).
Matthew Arnold (New York, 1939).
The Opposing Self: Nine Essays in Criticism (New York, 1955).
Sincerity and Authenticity (Cambridge, Mass., 1972).
Speaking of Literature and Society, ed. Diana Trilling (New York, 1980).
Warshow, Robert, *The Immediate Experience* (Garden City, N.Y., 1962).
Wilson, Edmund, *The American Earthquake: A Documentary of the Twenties and Thirties* (Garden City, N.Y., 1958).
Apologies to the Iroquois (1958; rpt. New York, 1978).
Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930 (New York, 1931).
The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950–1965 (New York, 1965).
Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties (New York, 1950).
The Devils and Canon Barham: Ten Essays on Poets, Novelists, and Monsters (New York, 1973).
Europe Without Baedecker (New York, 1947).
From the Uncollected Edmund Wilson, ed. Janet Groth and David Castronovo (Athens, Ga., 1995).
I Thought of Daisy (1929; rpt. Baltimore, 1963).
The Journals, 'from Notebooks and Diaries of the Period': A Prelude, The Twenties, The Thirties, The Forties, The Fifties, and *The Sixties* (New York, 1967–91).
Letters on Literature and Politics: 1912–1972, ed. Elena Wilson (New York, 1977).
Memoirs of Hecate County (1946; rev. edn. New York, 1961).
O Canada: An American's Notes on Canadian Culture (New York, 1965).
Patriotic Gore: Studies in the Literature of the American Civil War (New York, 1962).
A Piece of My Mind: Reflections at Sixty (New York, 1956).
The Portable Edmund Wilson, ed. Lewis M. Dabney (New York, 1983).
Red, Black, Blond and Olive: Studies in Four Civilizations (London, 1956).
Scrolls from the Dead Sea (New York, 1955).
The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties (Garden City, N.Y., 1952).

To The Finland Station: A Study in the Writing and Acting of History (1940; rev. edn. New York, 1972).
The Triple Thinkers: Ten Essays in Literature (1938; rev. edn. New York, 1948).
Upstate: Records and Recollections of Northern New York (New York, 1971).
A Window on Russia: For the Use of Foreign Readers (New York, 1972).
The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature (Boston, 1941).

Secondary sources:

Aaron, Daniel, *Writers on the Left* (1961; rpt. New York, 1992).
Bak, Hans, *Malcolm Cowley: The Formative Years* (Athens, Ga., 1993).
Bercovitch, Sacvan and Myra Jehlen (eds.), *Ideology and Classic American Literature* (Cambridge, Mass., 1986).
Bloom, Alexander, *Prodigal Sons: The New York Intellectuals and Their World* (New York, 1986).
Castronovo, David, *Edmund Wilson* (New York, 1984).
Commager, Henry Steele, *The American Mind: An Interpretation of American Thought and Character Since the 1880s* (New Haven, 1950).
Crick, Bernard, *George Orwell: A Life* (1980; rpt. New York, 1982).
Dabney, Lewis (ed.), *Edmund Wilson: Centennial Reflections* (Princeton, 1997).
Dickstein, Morris, *Double Agent: The Critic and Society* (New York, 1992).
Douglas, George, *Edmund Wilson's America* (Lexington, 1983).
Dupee, F. W., 'The Americanism of Van Wyck Brooks', *Partisan Review*, 6 (1939), pp. 69–85.
French, Philip, *Three Honest Men* (Manchester, 1980).
Graff, Gerald, and Reginald Gibbons (eds.), *Criticism in the University* (Evanston, 1985).
Gross, John, *The Rise and Fall of the Man of Letters: A Study of the Idiosyncratic and the Humane in Modern Literature* (New York, 1969).
Groth, Janet, *Edmund Wilson: A Critic for Our Time* (Athens, Oh., 1989).
Hobson, Fred, *Mencken: A Life* (Baltimore, 1994).
Hoopes, James, *Van Wyck Brooks* (Amherst, 1977).
Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (New York, 1948).
Kazin, Alfred, 'Edmund Wilson: The Critic and the Age', in *The Inmost Leaf: A Selection of Essays* (New York, 1955).
Krupnick, Mark, *Lionel Trilling and the Fate of Cultural Criticism* (Evanston, 1986).
Lasch, Christopher, *The New Radicalism in America: 1889–1963: The Intellectual as a Social Type* (New York, 1965).
Michaels, Walter Benn and Donald Pease (eds.), *The American Renaissance Reconsidered: Selected Papers from the English Institute* (Baltimore, 1985).
O'Connor, William Van, *The Age of Criticism, 1900–1950* (Chicago, 1952).
Paul, Sherman, *Edmund Wilson: A Study of Literary Vocation in Our Time* (Ur-

bana, 1965).
Pritchard, John Paul, *Criticism in America* (Norman, 1956).
Ramsey, Richard David, *Edmund Wilson: A Bibliography* (New York, 1971).
Rodden, John, *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming 'St. George' Orwell* (New York, 1989).
(ed.), *Lionel Trilling and the Critics: Opposing Selves* (Lincoln, Neb., 1999).
Rosenfeld, Paul, *Port of New York* (1924; rpt. Urbana, 1966).
Ruland, Richard, *The Rediscovery of American Literature: Premises of Critical Taste, 1900–1940* (Cambridge, Mass., 1967).
Shelden, Michael, *George Orwell: The Authorised Biography* (London, 1991).
Smith, Bernard, *Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literary Thought* (New York, 1939).
'Van Wyck Brooks' in Malcolm Cowley (ed.), *After the Genteel Tradition* (Carbondale, 1964), pp. 64–78.
Stallman, R. W. (ed.), *Critiques and Essays in Criticism, 1920–1948* (New York, 1949).
Stovall, Floyd (ed.), *The Development of American Literary Criticism* (Chapel Hill, N.C., 1955).
Sutton, Walter, *Modern American Literary Criticism* (Englewood Cliffs, 1963).
Trilling, Lionel, 'Edmund Wilson: A Background Glance', *A Gathering of Fugitives* (Boston, 1956), pp. 45–55.
Vitelli, James, *Van Wyck Brooks* (New York, 1969).
Wain, John, (ed.), *Edmund Wilson: The Man and His Work* (New York, 1978).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750–1950*, vols. 5 and 6. (New Haven, 1986).
Wimsatt, William K., Jr, and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1957).
Wreszin, Michael, *A Rebel in Defense of Tradition: The Life and Politics of Dwight Macdonald* (New York, 1994).

16 The British 'man of letters' and the rise of the professional

Works by John Middleton Murry:

Aspects of Literature (New York, 1920).
Countries of the Mind: Essays in Literary Criticism, First Series (Freeport, N.Y., 1968).
Countries of the Mind: Essays in Literary Criticism, Second Series (1922; rpt. Oxford, 1931).
D. H. Lawrence: Son of Woman (Milwood, N.Y., 1980).
Discoveries: Essays in Literary Criticism (London, 1924).
Fyodor Dostoevsky: A Critical Study (New York, 1966).
Heroes of Thought (New York, 1938).
John Clare and Other Studies (New York, 1950).
Jonathan Swift: A Critical Biography (New York, 1955).
Katherine Mansfield and Other Literary Studies (London, 1949).
Keats (New York, 1962).

Keats and Shakespeare: A Study of Keats's Poetic Life from 1816 to 1820 (London, 1925).
The Mystery of Keats (New York, 1949).
Novels and Novelists (New York, 1930).
Pencillings: Little Essay on Literature (Freeport, N.Y., 1969).
Poets, Critics, and Mystics: A Selection of Criticisms Written Between 1919–1955 (Carbondale, Ill., 1970).
Problems of Style (New York, 1922).
Reminiscences of D. H. Lawrence (Freeport, NY., 1971).
Selected Criticism: 1916–1957 (New York, 1960).
Shakespeare (New York, 1936).
Studies in Keats (New York, 1972).
Swift (London, 1970).
Things to Come: Essays (Freeport, NY., 1969).
Unprofessional Essays (Westport, Conn., 1975).
William Blake (New York, 1971).

Works by A. R. Orage:

The Art of Reading (New York, 1930).
Readers and Writers (London, 1922).
Selected Essays and Critical Writings (Freeport, NY., 1967).

Secondary sources:

Abbott, Andrew, 'Status and Strain in the Professions', *American Journal of Sociology*, 86 (1981), pp. 819–35.
Court, Franklin E., *Institutionalizing English Literature: The Culture and Politics of Literary Study, 1750–1900* (Stanford, 1992).
Goldstein, Doris, 'The Professionalization of History in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries', *Storia della Storiografia*, 1 (1983), pp. 3–23.
Gross, John, *The Rise and Fall of the Man of Letters: A Study of the Idiosyncratic and the Humane in Modern Literature* (New York, 1969).
Guy, Josephine M., and Ian Small, *Politics and Value in English Studies* (Cambridge, 1993).
Halsey, A. H., and M. A. Trow. *The British Academics* (London, 1971).
Heyck, T. W., *The Transformation of Intellectual Life in Victorian England* (London, 1982).
Jackson, J. A. (ed.), *Professions and Professionalization* (London, 1970).
Kearney, Anthony, *John Churton Collins: The Louse on the Locks of Literature* (Edinburgh, 1985).
Larson, Magali Sarfatti, *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis* (London, 1970).
Martin, Wallace, *Orage as Critic* (London, 1974).
Mill, John Stuart, 'Some Thoughts on Poetry and its Varieties', in John M. Robson and Jack Stillinger (eds.), *The Collected Works of John Stuart Mill:*

Autobiography and Literary Essays (London, 1981), pp. 343–65.
Proceedings of the English Association Bulletin, 22 (February 1914).
Reader, W. J., *Professional Men: The Rise of the Professional Classes in Nineteenth-Century England* (London, 1966).
Robertson, Eric S., *Life of Henry Wadsworth Longfellow* (London, 1887).
Rothblatt, Sheldon, *The Revolution of the Dons* (London, 1968).
Tradition and Change in English Liberal Education (London, 1967).

17 F. R. Leavis

Works by Leavis:

'Anna Karenina' and Other Essays (London, 1967).
The Common Pursuit (London, 1952).
The Critic as Anti-Philosopher: Essays and Papers, ed. G. Singh (London, 1982).
(with Denys Thompson), *Culture and Environment: Training in Critical Awareness* (London, 1933).
D. H. Lawrence (Cambridge, 1930).
D. H. Lawrence: Novelist (London, 1955).
Determinations (London, 1934).
(with Q. D. Leavis), *Dickens the Novelist* (London, 1970).
Education and the University: A Sketch for an English School (London, 1943).
English Literature in Our Time and the University: The Clark Lectures (London, 1969).
Essays and Documents, ed. Ian MacKillop and Richard Storer (Sheffield, 1995).
The Great Tradition (London, 1948).
How to Teach Reading: A Primer for Ezra Pound (Cambridge, 1932).
(with Q. D. Leavis), *Lectures in America* (London, 1969).
Letters in Criticism, ed. John Tasker (London, 1974).
The Living Principle: 'English' as a Discipline of Thought (London, 1975).
Mass Civilization and Minority Culture (Cambridge, 1930).
(ed.), *Mill on Bentham and Coleridge* (London, 1950).
New Bearings in English Poetry (London, 1932).
Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope (London, 1972).
Revaluation: Tradition and Development in English Poetry (London, 1936).
Thoughts, Words and Creativity: Art and Thought in Lawrence (London, 1976).
Toward Standards of Criticism (London, 1933).
Two Cultures? The Significance of C. P. Snow, with an essay by Michael Yudkin on Snow's Rede Lecture (London, 1962).
'Valuation in Criticism' and Other Essays, ed. G. Singh (London, 1986).

Secondary sources:

Anderson, Perry, 'Components of the National Culture', *New Left Review*, 50 (1968), pp. 3–57.
Annan, Noel, 'Bloomsbury and the Leavises', in Jane Marcus (ed.), *Virginia*

Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration (Bloomington, 1987), pp. 23–38.
Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, tr. R. W. Rotsel (Ann Arbor, 1973).
Baldick, Chris, *The Social Meaning of English Criticism, 1848–1932* (Oxford, 1983).
Barry, Peter, 'The Enactive Fallacy', *Essays in Criticism*, 30 (1980), pp. 95–104.
Bateson, F. W., *Essays in Critical Dissent* (London, 1972).
Bell, Michael, *F. R. Leavis* (London, 1988).
(ed.), *Context of English Literature 1900–1930* (London, 1980).
Bergonzi, Bernard, 'Leavis and Eliot: The Long Road to Rejection', in *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature* (Brighton, 1986), pp. 21–43.
Bewley, Marius, *The Complex Fate* (London, 1952).
Bilan, R. O. *The Literary Criticism of F. R. Leavis* (Cambridge, 1979).
Boyers, Robert, *F. R. Leavis, Judgement and the Discipline of Thought* (Columbia, Mo., 1978).
Bradley, A. C., *Shakespearean Tragedy* (London, 1904).
Buckley, Vincent, *Poetry and Morality: Studies in the Criticism of Matthew Arnold, T. S. Eliot and F. R. Leavis* (London, 1959).
Casey, John, *The Language of Criticism* (London, 1966).
Collini, Stefan, *Public Moralists: Political and Intellectual Life in Britain 1850–1930* (Oxford, 1991).
Cornelius, D. K., and E. St. Vincent, *Cultures in Conflict: Reflections on the Leavis–Snow Controversy* (Chicago, 1964).
Day, Gary, *Re-Reading Leavis: Culture and Literary Criticism* (London and New York, 1996).
Edel, Leon, *Henry James, Volume 2: The Conquest of London, 1870–1881* (Philadelphia, 1962).
Eliot, T. S., 'In Memory of Henry James', *Egoist*, 5 (1918), pp. 1–2.
The Sacred Wood (London, 1920).
Selected Essays (London, 1932).
Empson, William, *Milton's God* (London, 1951).
Seven Types of Ambiguity (London, 1935).
Some Versions of Pastoral (London, 1935).
The Structure of Complex Words (London, 1951).
Greenwood, Edward, *F. R. Leavis* (London, 1978).
Gregor, Ian, 'F. R. Leavis and *The Great Tradition*', *Sewanee Review*, 93 (1985), pp. 434–46.
Hayman, Ronald, *F. R. Leavis* (London, 1976).
Heidegger, Martin, *On the Way to Language*, tr. Peter D. Herz (New York, 1971).
Poetry, Language, and Thought, tr. Albert Hofstadter (New York, 1971).
The Question Concerning Technology and Other Essays, tr. William Lovitt (New York, 1977).
What Is Called Thinking, tr. F. P. Wieck and J. Glenn Gray (New York,

1968).
Holloway, John, *The Estabishment of English* (London, 1972).
Hopkins, Gerard Manley, *A Selection of His Poems and Prose*, ed. Helen Gardner (Harmondsworth, 1953).
Inglis, Fred, *Radical Earnestness: English Social Theory 1880–1980* (Oxford, 1982).
James, Henry, *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1934).
Kermode, Frank, *Romantic Image* (London, 1957).
Kinch, M. B., W. Baker, and J. Kimber, *F. R. Leavis and Q. D. Leavis: An Annotated Bibliography* (London, 1989).
Knight, G. Wilson, *The Crown of Life* (London, 1947).
The Imperial Theme (London, 1951).
Principles of Shakespearean Production (London, 1936).
The Shakespearean Tempest (London, 1932).
The Wheel of Fire (London, 1949).
Knights, L. C., *Explorations* (London, 1946).
Drama and Society in the Age of Jonson (London, 1937).
How Many Children Had Lady Macbeth?: An Essay in the Theory and Practice of Shakespearean Criticism (Cambridge, 1933).
Lawrence, D. H., *Studies in Classic American Literature* (London, 1924).
Lewes, George Henry, *The Principles of Success in Literature* (London, 1869).
MacCabe, Colin, 'The Cambridge Heritage: Richards, Empson and Leavis', *Southern Review*, 19 (1986), pp. 242–9.
McCallum, Pamela, *Literature and Method: Towards a Critique of I. A. Richards, T. S. Eliot and F. R. Leavis* (Dublin, 1983).
MacKillop, Ian, *F. R. Leavis: A Life in Criticism* (London, 1995).
McLuhan, H. M., 'Poetic and Rhetorical Analysis: The Case For Leavis Against Richards and Empson', *Sewanee Review*, 52 (1944), pp. 266–76.
Martin, Graham, 'F. R. Leavis and the Function of Criticism', *Essays in Criticism*, 46 (1996), pp. 1–15.
Martz, Louis, *The Paradise Within* (New York, 1964).
Mulhern, Francis, *The Moment of 'Scrutiny'* (London, 1979).
Nietzsche, Friedrich, *The Portable Nietzsche*, ed. Walter Kaufmann (New York, 1954).
Palmer, D. J., *The Rise of English Studies* (London, 1965).
Richards, I. A., *Coleridge on Imagination* (London, 1934).
Interpretation in Teaching (London, 1937).
The Philosophy of Rhetoric (London, 1936).
Practical Criticism: A Study of Literary Judgement (London, 1929).
Principles of Literary Criticism (London, 1924).
Science and Poetry (London, 1926).
Ricks, Christopher, *Milton's Grand Style* (London, 1963).
Ricoeur, Paul, *The Rule of Metaphor*, tr. Robert Czerny, *et al.* (London, 1978).
Robertson, P. J. M., *The Leavises on Fiction: An Historic Partnership* (London, 1981).
Robinson, Ian, *The Survival of English* (Cambridge, 1973).

Samson, Anne, *F. R. Leavis: Social and Literary Critic 1895–1978* (London and New York, 1992).
Schorer, Mark, 'Technique as Discovery', in *The World We Imagine* (London, 1969), pp. 3–23.
Singh, G., *F. R. Leavis: A Literary Biography* (London, 1995).
Sontag, Susan, *Against Interpretation* (New York, 1966).
Stein, Arnold, *Answerable Style* (Minneapolis, 1953).
Steiner, George, 'F. R. Leavis', in *Language and Silence* (London, 1967), pp. 229–47.
Strickland, Geoffrey, *Structuralism or Criticism* (Cambridge, 1981).
Symposium on Leavis, *Critical Quarterly*, 1, no. 3 (1959).
Symposium on Leavis, *New Universities Quarterly*, 30 (1975).
Thompson, Denys (ed.), *The Leavises: Recollections and Impressions* (Cambridge, 1984).
Tillyard, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge* (London, 1958).
Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass., 1972).
Vaihinger, Hans, *The Philosophy of 'As If'*, tr. C. K. Ogden (London, 1924).
Walsh, William, *F. R. Leavis* (London, 1980).
Watson, Garry, *The Leavises, the 'Social' and the Left* (Swansea, 1977).
Wellek, René, 'F. R. Leavis and the *Scrutiny* Group', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 5: English Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 239–64.
Williams, Raymond, *The Country and the City* (London, 1973).
Culture and Society (London, 1958).
Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, tr. G. E. Anscombe (rpt. Oxford, 1968).

18 Lionel Trilling

Works by Trilling:

Beyond Culture: Essays on Literature and Learning (1965; rpt. New York, 1968).
E. M. Forster (1944; rev. edn. New York, 1964).
A Gathering of Fugitives (1956; Oxford, 1980).
The Last Decade: Essays and Reviews, 1965–1975, ed. Diana Trilling (New York, 1979).
The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society (New York, 1950).
'Literature and Power', *Kenyon Review*, 11 (1989), pp. 119–25.
Matthew Arnold (New York, 1939).
The Opposing Self: Nine Essays in Criticism (New York, 1955).
Prefaces to the Experience of Literature (New York, 1979).
Sincerity and Authenticity (Cambridge, Mass., 1972).
Speaking of Literature and Society, ed. Diana Trilling (New York, 1980).

Secondary sources:

Barzun, Jacques, 'Remembering Lionel Trilling', *Encounter*, 47 (1976), pp. 82–8.

Bender, T., 'Lionel Trilling and American Culture', *American Quarterly*, 42 (1990), pp. 324–47.

Blackmur, R. P., 'The Politics of Human Power', in *The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique* (New York, 1955).

Boyers, Robert, *Lionel Trilling: Negative Capability and the Wisdom of Avoidance* (Columbia, 1977).

(ed.), Special Issue on Lionel Trilling, *Salmagundi*, 41 (1978).

Brustein, Robert, 'Lionel Trilling: Memories of a Mentor', *Yale Review*, 76 (1987), pp. 162–8.

Chace, William, *Lionel Trilling: Criticism and Politics* (Stanford, 1980).

Dickstein, Morris, 'The Critics Who Made Us: Lionel Trilling and *The Liberal Imagination*', *Sewanee Review*, 94 (1986), pp. 323–34.

Donoghue, Denis, 'Trilling, Mind, and Society', in *Reading America: Essays on American Literature* (New York, 1987), pp. 175–96.

Frank, Joseph, 'Lionel Trilling and the Conservative Imagination', in *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (New Brunswick, 1963), pp. 253–72.

Greenfield, Robert M., 'The Politics of *The Liberal Imagination*', *Perspectives on Contemporary Literature*, 11 (1985), pp. 1–9.

Gunn, Giles, 'The Moral Imagination in Modern American Criticism', in *The Culture of Criticism and the Criticism of Culture* (New York, 1987), pp. 19–40.

Hartman, Geoffrey, 'Lionel Trilling as Man in the Middle', in *The Fate of Reading* (Chicago, 1975), pp. 294–302.

Hirsch, David, 'Reality, Manners, and Mr. Trilling', *Sewanee Review*, 72 (1964), pp. 420–32.

Krupnick, Mark, *Lionel Trilling and the Fate of Cultural Criticism* (Evanston, 1986).

'Lionel Trilling and the Politics of Style', in F. A. Bell and D. K. Adams (eds.), *American Literary Landscapes: The Fiction and the Fact* (New York, 1988), pp. 152–70.

Leitch, Thomas M., *Lionel Trilling: An Annotated Bibliography* (New York, 1993).

Lopate, Philip, 'Remembering Lionel Trilling', in *Bachelorhood: Tales of the Metropolis* (Boston, 1981).

Marcus, Steven, 'Lionel Trilling, 1905–1975', *New York Times Book Review*, 8 February 1976, p. 1.

Nowlin, Michael E., 'Lionel Trilling and the Institutionalization of Humanism', *Journal of American Studies*, 25 (1991), pp. 23–38.

O'Hara, Daniel T., *Lionel Trilling: The Work of Liberation* (Madison, 1988).

Reising, Russell, '"Nothing That Is Not There And The Nothing That Is": Cultural Theories of American literature', in *The Unusable Past: Theory and the Study of American Literature* (New York, 1986), pp. 92–196.

Robinson, Jeffrey Cane, 'Lionel Trilling and the Romantic Tradition', *Massachusetts Review*, 20 (1979). pp. 211–36.
Sale, Roger, 'Lionel Trilling', *Hudson Review*, 26 (1973), pp. 241–7.
Schwartz, Delmore, 'The Duchess's Red Shoes', in *Selected Essays of Delmore Schwartz*, ed. Donald A. Dike and David H. Zucker (Chicago, 1970), pp. 203–22.
Scott, Nathan A., *Three American Moralists: Mailer, Bellow, and Trilling* (Notre Dame, Ind., 1973).
Shoben, Edward Joseph, *Lionel Trilling* (New York, 1981).
Slade, G., 'Trilling and *Ulysses*', *Partisan Review*, 59 (1992), pp. 275–81.
Tanner, Stephen L., *Lionel Trilling* (Boston, 1988).
Trilling, Diana, *The Beginning of the Journey: The Marriage of Diana and Lionel Trilling* (New York, 1993).
Vendler, Helen, 'Lionel Trilling and Wordsworth's Ode', in *The Music of What Happens* (Cambridge, Mass., 1988), pp. 93–114.
Wellek, René, 'Lionel Trilling', in *A History of Modern Criticism, 1750–1950, Volume 6: American Criticism, 1900–1950* (New Haven, 1986), pp. 123–43.
West, Cornel, 'Lionel Trilling: The Pragmatist as Arnoldian Literary Critic', in *The American Evasion of Philosophy: A Genealogy of Pragmatism* (Madison, Wis., 1989), pp. 164–81.

19 Poet-critics

Primary sources and texts:

Arnold, Matthew, 'The Function of Criticism at the Present Time', *Essays in Criticism, First Series*, ed. Sister Thomas Marion Hoctor (Chicago, 1968), pp. 8–30.
'Preface to the First Edition of *Poems*', *Poems*, ed. Kenneth Allott (London, 1965), pp. 589–607.
Auden, W. H., 'Writing', *The Dyer's Hand and Other Essays* (New York, 1962), pp. 13–27.
Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, tr. Richard Seaver and Helen Lane (Ann Arbor, 1969).
Eliot, T. S., *Four Quartets* (New York, 1943).
'From Poe to Valéry' (1948), *To Criticize the Critic* (New York, 1965), pp. 27–42.
'The Frontiers of Criticism' (1956), *On Poetry and Poets* (New York, 1961), pp. 113–31.
'The Metaphysical Poets' (1921), *Selected Essays* (New York, 1960), pp. 241–50.
'The Perfect Critic', *The Sacred Wood* (London, 1920), pp. 1–16.
The Use of Poetry and the Use of Criticism (Cambridge, Mass., 1933).
Jacob, Max, *Art Poétique* (Paris, 1922).
Jarrell, Randall, 'The Age of Criticism', *Poetry and the Age* (New York, 1953), pp. 63–86.

Jiménez, Juan Ramón, *Diario de un poeta reciencasado* (1916), ed. Michael Predmore (Madrid, 1998).
Johnson, Samuel, *The Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill, 3 vols. (Oxford, 1905).
The Rambler, ed. W. J. Bate and A. B. Strauss, 3 vols. (London, 1969).
Kuzmin, Mikhail, *Selected Prose and Poetry*, ed. and tr. Michael Green (Ann Arbor, 1980).
Lawrence, D. H., *Selected Literary Criticism*, ed. Anthony Beal (New York, 1966).
Lorca, Federico García, 'The Duende: Theory and Divertissement' (1934), *Poet in New York*, tr. Ben Belitt (New York, 1955), pp. 154–66.
MacLeish, Archibald, 'Ars Poetica' (1926), in *Poems on Poetry: The Mirror's Garland*, ed. Robert Wallace and James Taaffe (New York, 1965), p. 311.
Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor and G. Jean-Aubry (Paris, 1945).
Mandelstam, Osip, 'The Word and Culture' (1921), *The Complete Critical Prose and Letters*, tr. Jane Gary Harris and Constance Link (Ann Arbor. 1979), pp. 112–16.
Marinetti, Filippo Tommaso, 'The Founding and Manifesto of Futurism' (1909), *Selected Writings*, tr. R. W. Flint and Arthur Coppotelli (New York, 1972), pp. 39–44.
Moore, Marianne, 'Idiosyncrasy and Technique', in *The Poet's Work*, ed. Reginald Gibbons (Boston, 1979), pp. 215–29.
Olson, Charles, 'Projective Verse', in *The Poetics of the New American Poetry*, ed. Donald M. Allen and Warren Tallman (New York, 1973), pp. 147–58.
Pasternak, Boris, 'Some Statements', tr. Angela Livingstone, in *Modern Russian Poets on Poetry*, ed. Carl Proffer (Ann Arbor, 1976), pp. 81–5.
Paz, Octavio, 'On Criticism', *Alternating Current*, tr. Helen Lane (New York, 1973), pp. 35–9.
Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde, tr. Rachel Phillips (Cambridge, Mass., 1974).
Poe, Edgar Allan, *Literary Criticism*, ed. Robert L. Hough (Lincoln, Nebr., 1965).
Pope, Alexander, *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*, ed. E. Audra and Aubrey Williams (London, 1961).
Pound, Ezra, *ABC of Reading* (New York, 1960).
'Hugh Selwyn Mauberley' (1921), *Personæ* (New York, 1926), pp. 185–204.
Literary Essays, ed. T. S. Eliot (New York, 1954).
'On Technique' (1912), in *Modern Literary Criticism 1900–1970*, ed. Lawrence Lipking and A. Walton Litz (New York, 1972), pp. 18–21.
Ransom, John Crowe, *The World's Body* (New York, 1938).
Rilke, Rainer Maria, *Letters to a Young Poet*, tr. M. D. Herter Norton (New York, 1954).
The Notebooks of Malte Laurids Brigge (1910), tr. M. D. Herter Norton (New York, 1949).
Seferis, George, *On the Greek Style: Selected Essays in Poetry and Hellenism*, tr.

Rex Warner and Th. D. Frangopoulos (Boston, 1966).
Shelley, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry*, and Thomas Love Peacock, *The Four Ages of Poetry*, ed. John E. Jordan (Indianapolis, 1965).
Stevens, Wallace, 'The Irrational Element in Poetry' (1936), in *Collected Poetry and Prose* (New York, 1997), pp. 781–92.
Tsvetayeva, Marina, *Art in the Light of Conscience: Eight Essays on Poetry*, tr. Angela Livingstone (Cambridge, Mass., 1992).
Letters Summer 1926, by Boris Pasternak, Marina Tsvetayeva, and Rainer Maria Rilke, tr. Margaret Wettling and Walter Arndt, ed. Yevgeny Pasternak, Yelena Pasternak, and Konstantin M. Azadovsky (New York, 1985).
Valéry, Paul, *Collected Works*, ed. Jackson Matthew, 15 vols. (New York and Princeton, 1956–75).
Œuvres, ed. Jean Hytier, 2 vols. (Paris, 1957).
Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques*, ed. Jacques Robichez (Paris, 1969).
Wilde, Oscar, *The Artist as Critic: Critical Writings*, ed. Richard Ellmann (New York, 1969).
Williams, William Carlos, 'An Essay on *Leaves of Grass*', in *Leaves of Grass One Hundred Years After*, ed. Milton Hindus (Stanford, 1955), pp. 22–31.
'The Poem as a Field of Action' (1948), *Selected Essays* (New York, 1969), pp. 280–91,
Spring and All (1923), in *Imaginations* (New York, 1970), pp. 83–151.
Wordsworth, William, *Literary Criticism*, ed. Paul M. Zall (Lincoln, Nebr., 1966).
Yeats, W. B., 'Introduction', *The Oxford Book of Modern Verse 1892–1935* (Oxford, 1936).
'The Symbolism of Poetry' (1900), *Essays and Introductions* (New York, 1968), pp. 153–64.
The Variorum Edition of the Poems, ed. Peter Allt and Russell Alspach (New York, 1957).

Secondary sources:

Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, tr. Susan Emanuel (Cambridge, 1996).
Brink, C. O., *Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'* (Cambridge, 1971).
David, Claude, *Stefan George: son œuvre poétique* (Lyon, 1952).
Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990).
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, 1957).
Hytier, Jean, *The Poetics of Paul Valéry*, tr. Richard Howard (New York, 1966).
Lipking, Lawrence, *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers* (Chicago, 1981).
'The Marginal Gloss,' *Critical Inquiry*, 3 (1977), pp. 609–55.
Litz, A. Walton, '*The Waste Land* Fifty Years After', *Eliot in His Time* (Princeton, 1973), pp. 3–22.
Schwartz, Delmore, 'T. S. Eliot as the International Hero', *Partisan Review*, 12 (1945), pp. 199–206.
Scott, A. F., *The Poet's Craft* (Cambridge, 1957).

Selden, Raman, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 8, *From Formalism to Poststructuralism* (Cambridge, 1995).
Wellek, René, 'The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic', in *The Poet as Critic*, ed. Frederick McDowell (Evanston, Ill., 1967), pp. 92–107.
Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1957).
and Monroe Beardsley, 'The Intentional Fallacy', in *The Verbal Icon* (Lexington, Ky., 1954), pp. 3–18.

20 Criticism of fiction

Blackmur, R. P., *Eleven Essays in the European Novel* (New York, 1964).
Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction* (1961; rpt. Chicago, 1983).
Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren (eds.), *Understanding Fiction* (New York, 1946).
Conrad, Joseph, *Collected Essays*, ed. C. K. Moncrieff (Folcroft, 1973).
Crane, R. S. (ed.), *Critics and Criticism, Ancient and Modern* (Chicago, 1952).
Ford, Ford Madox, *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad* (1930; rpt. Manchester, 1983).
Henry James: A Critical Study (New York, 1916).
Joseph Conrad, A Personal Remembrance (1924; rpt. New York, 1989).
The March of Literature: From Confucius to Modern Times (London, 1939).
Forster, E. M., *Aspects of the Novel* (1927).
Selected Letters, ed. Mary Lago and P. N. Furbank (Cambridge, 1985).
Fox, Ralph, *The Novel and the People* (New York, 1937).
Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957).
Gordon, Caroline and Allen Tate (eds.), *The House of Fiction* (New York, 1950).
Hamilton, Clayton, *Materials and Methods of Fiction* (New York, 1908).
Hicks, Granville, *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature Since the Civil War* (New York, 1933).
Howe, Irving, *Politics and the Novel* (New York, 1957).
James, Henry, *The Art of Criticism*, ed. William Veeder and Susan Griffin (Chicago, 1986).
The Art of the Novel, ed. R. P. Blackmur (New York, 1934).
Literary Criticism, 2 vols. (New York, 1984).
Kettle, Arnold, *An Introduction to the English Novel* (London, 1951).
Lawrence, D. H., *Studies in Classic American Literature* (New York, 1986).
Study of Thomas Hardy and Other Essays, ed. Bruce Steele (New York, 1985).
Leavis, F. R., *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (1948; rpt. London, 1952).
Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public* (1932; rpt. London, 1990).
Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction* (1921; rpt. London, 1932).
Orwell, George, *A Collection of Essays* (New York, 1953).
The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius (New York,

1976).
Schorer, Mark, *The World We Imagine: Selected Essays* (New York, 1968).
Tate, Allen, *Memories and Essays Old and New, 1926–1974* (Manchester, 1976).
Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society* (New York, 1950).
Vickery, John B. (ed.), *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice* (Lincoln, 1969).
Watt, Ian, *The Rise of the Novel* (London, 1957).
Williams, Raymond, *Culture and Society* (New York, 1958).
The English Novel from Dickens to Lawrence (London, 1970).
Woolf, Virginia, *The Essays of Virginia Woolf*, ed. Andrew McNeillie, 6 vols. (San Diego, 1986–).
A Room of One's Own (1929; rpt. London, 1931).

Notes on contributors

Maria DiBattista is Professor of English at Princeton University. Her publications include *First Love: The Affections of Modern Fiction* (1991); *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon* (1980); and *Fast-Talking Dames* (2000). She has edited (with Lucy McDiarmid) *High and Low Moderns: Literature and Culture, 1889–1939* (1996).

Michael Bell is Professor of English at the University of Warwick. His publications include *Literature, Modernity and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century* (1997); *Gabriel Garcia Márquez: Solitude and Solidarity* (1993); *D. H. Lawrence: Language and Being* (1991); *F. R. Leavis* (1988); *The Sentiment of Reality: Truth of Feeling in the European Novel* (1983); and *Primitivism* (1972).

The late Donald Davie (1922–95) was Andrew W. Mellon Professor of Humanities at Vanderbilt University. He published numerous books of poetry and criticism. His classic critical studies include *Under Briggflatts: A History of Poetry in Great Britain, 1960–1968* (1989); *Czeslaw Milosz and the Insufficiency of Lyric* (1986); *Ezra Pound* (1976); *Ezra Pound: Poet as Sculptor* and *The Poet in the Imaginary Museum: Essays of Two Decades* (1977); *Thomas Hardy and British Poetry* (1972); *Articulate Energy: An Enquiry into the Syntax of English Poetry* (1958); and *Purity of Diction in English Verse* (1953).

Morris Dickstein is Distinguished Professor of English at Queens College and at the Graduate Center of the City University of New York, where he directs the Center for the Humanities. His books include *Gates of Eden: American Culture in the Sixties* (1977, 1997), and *Double Agent: The Critic and Society* (1992). His study of postwar American fiction appears in volume seven of *The Cambridge History of American Literature* (1999).

Paul H. Fry is the William Lampson Professor of English at Yale University. His publications include 'Classical Standards in the Romantic Period', in *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 5* (2000); *A Defense of Poetry: Reflections on Occasional Writing* (1995); *William*

Empson: Prophet Against Sacrifice (1991); *The Reach of Criticism: Method and Perception in Literary Theory* (1983); and *The Poet's Calling in the English Ode* (1980). He has published widely on Romanticism and the Eighteenth Century, including essays on Wordsworth, the Sublime, Rousseau, and Dryden.

Eugene Goodheart is Edytha Macy Gross Professor of the Humanities at Brandeis University. His publications include *Does Literary Studies Have a Future?* (1999); *The Reign of Ideology* (1996); *Desire and its Discontents* (1991); *Pieces of Resistance* (1987); *The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism* (1984); *Culture and the Radical Conscience* (1973); *The Failure of Criticism* (1978); *The Cult of the Ego* (1968); and *The Utopian Vision of D. H. Lawrence* (1963).

Josephine M. Guy is Senior Lecturer in the School of English Studies at the University of Nottingham. She has edited *The Victorian Age: An Anthology of Sources and Documents* (1998), and is the author of *The Victorian Social-Problem Novel: the Market, the Individual, and Communal Life* (1996); (with Ian Small) *Politics and Value in English Studies* (1993); and *The British Avant-Garde* (1991). She has also published essays on Oscar Wilde and Victorian cultural theory.

Mark Jancovich is Director and Senior Lecturer of the Institute of Film Studies at the University of Nottingham. He has written *Rational Fears: American Horror in the 1950s* (1996); *Approaches to Popular Film* (1995); *American Horror From 1951 to the Present* (1994); and *The Cultural Politics of the New Criticism* (1993). He has also contributed reviews and essays to *The Southern Literary Journal*, *Modern Fiction Studies*, *Journal of American Studies*, *The Modern Language Review*, and *American Literature*.

Lawrence Lipking is Professor of English at Northwestern University. He has written *Samuel Johnson: the Life of an Author* (1998); *Abandoned Women and Poetic Tradition* (1988); and *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers* (1981). He has also edited *High Romantic Argument: Essays for M. H. Abrams: Essays* (1981), and co-edited (with A. Walton Litz) the anthology *Modern Literary Criticism, 1900–1970* (1972).

Michael Levenson is Professor of English at the University of Virginia. He has co-authored *Spectacles of Intimacy* (2000) and edited *The Cambridge Companion to Modernism* (1988). He has written *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf* (1991), and

Literary Doctrine, 1908–1922 (1984), and numerous essays on James Joyce, T. S. Eliot, Joseph Conrad, Wyndham Lewis, and E. M. Forster.

A. Walton Litz is Professor Emeritus of English at Princeton University. He is the author of numerous books on modernist literature, including *The Art of James Joyce* (1961) and *Introspective Voyager: The Poetic Achievement of Wallace Stevens* (1972), the editor of *Eliot in His Time* (1973), and the co-editor of *Ezra Pound's Poetry and Prose* (1991).

Wallace Martin is Professor of English at the University of Toledo. He has written *Recent Theories of Narrative* (1986) and *The 'New Age' Under Orage: Chapters in English Cultural History* (1967). He has also edited *Orage as Critic* (1974); *The Yale Critics: Deconstruction in America* (with Jonathan Arac and Wlad Godzich, 1983): and *A Catalogue of the Imagist Poets* (1966, 1981).

Lucy McDiarmid is President of the American Conference for Irish Studies and Professor of English at Villanova University. She is the author of *Auden's Apologies For Poetry* (1990) and *Saving Civilization: Yeats, Eliot, and Auden Between the Wars* (1984). She edited (with Maria DiBattista) *High and Low Moderns: Literature and Culture, 1889–1939* (1996) and *Lady Gregory: Selected Writings* (1995). She received a Guggenheim Fellowship for her book *The Irish Art of Controversy* (2000).

Louis Menand is Professor of English at the Graduate Center of the City University of New York. He is the author of *Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context* (1987); co-editor of *America in Theory* (1988); and editor of both *The Future of Academic Freedom* (1996) and *Pragmatism: A Reader* (1997). Since 1994 he has been contributing editor of *The New York Review of Books.*

Steven Meyer is Associate Professor of English and Director of The Writing Program at Washington University in St. Louis. His publications include *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science* and *Adventures with an Audience: The Complete Lectures of Gertrude Stein* (2000), as well as editions of Stein's *The Making of Americans* (1997) and *A Novel of Thank You* (1994).

Michael North is Professor of English at the University of California, Los Angeles. His publications include *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature* (1994); *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot and Pound* (1991); *The Final Sculpture: Public Monuments and Modern Poets* (1985); and *Henry Green and the Writing of his Generation* (1984).

Lawrence Rainey is Professor of English at the University of York. He is the author of *Ezra Pound and the Monument of Culture* (1991) and *Institutions of Modernism: Literary Elites and Public Culture* (1999); the editor of *A Poem Containing History: Textual Studies in Pound's Cantos* (1997); and co-editor of *Futurism: A Literary and Visual Repertory* (2000). Lawrence Rainey is founder and co-editor of the journal *Modernism/Modernity*, and writes reviews and essays for the *Times Literary Supplement* and *The London Review of Books.*

Vincent Sherry is Professor of English at Villanova University. He has written *James Joyce Ulysses* (1995); *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism* (1993); and *The Uncommon Tongue: The Poetry and Criticism of Geoffrey Hill* (1987). He is currently completing a book-length study of Anglo-American modernism and the Great War.

Ian Small is Senior Lecturer in English Literature at the University of Birmingham. He has written *Oscar Wilde Revalued: an Essay on New Materials and Methods of Research* (1993) and *Conditions For Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century* (1991). He has also edited *The Theory and Practice of Text-Editing* (1991) and *Studies in Anglo-French Cultural Relations: Imaging France* (1988).

Harvey Teres is Professor of English at Syracuse University. He has written *Renewing the Left: Politics, Imagination, and the New York Intellectuals* (1996) and numerous essays, including 'Remaking Marxist Criticism: Partisan Review's Eliotic Leftism', in *High and Low Moderns: Literature and Culture 1889–1939* (1996). He has written extensively on Marxist criticism and Wallace Stevens, contributing reviews and essays to *Modern Philology, American Literature*, and *The Wallace Stevens Journal.*

Michael Wood is Charles Barnwell Straut Class of 1923 Professor of English at Princeton University. He has written many books, most recently *Children of Silence: on Contemporary Fiction* (1998); *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (1995); *Gabriel Garcia Márquez: One Hundred Years of Solitude* (1990); and *Stendhal* (1971). He has also written numerous essays and reviews for *The London Review of Books* and *The New York Review of Books.*

المراجع فى سطور:

محمد بريري

يدرّس الأدب العربى القديم والحديث فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة بنى سويف. صدر له كتاب عن ديوان قبيلة هذيل، يصدر له قريبًا كتاب عن الشعر الجاهلى ونزعة الشك. له عدد من المقالات والترجمات التى تتناول الأدب العربى، قديمة وحديثة، شعره ونثره. كما راجع عددا من الكتب المترجمة عن الإنجليزية.

المترجمون فى سطور:

فاطمة قنديل:

ولدت فى القاهرة سنة ١٩٥٨ حصلت على درجة الماجستير بأطروحة عن "التناص فى شعر السبعينيات"، وعلى درجة الدكتوراه بأطروحة عن "شعرية الكتاب النثرية لجبران خليل جبران". شاركت فى تحرير مجلة "فصول" فى النقد الأدبى، وفى عضوية لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة. وتعمل حاليًا أستاذًا للنقد الأدبى الحديث بجامعة حلوان.

بدأت فاطمة قنديل كتابة الشعر بالعامية المصرية، ثم تحولت للكتابة بالفصحى، وتعد من أبرز شعراء قصيدة النثر. مثلت مصر دوليًا فى عدد من مهرجانات الشعر، وترجمت أعمالها إلى الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والإسبانية، وغيرها.

من أهم إصدارتها:

- عشان نقدر نعيش، ١٩٨٤.
- حظر تجول، ١٩٨٧.
- الليلة الثانية بعد الألف، ١٩٩٠.
- صمت قطنة مبتلة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.
- التناص فى شعر الشبعينات (دراسة تمثيلية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.
- أسئلة معلقة كالذبائح، دار النهضة، بيروت، ٢٠٠٨.
- أنا شاهد قبرك، دار آفاق، القاهرة، ٢٠٠٩.

طارق النعمان القاضى:

مدرس البلاغة والنقد - كلية الآداب - جامعة القاهرة والمشرف على الشعب واللجان بالمجلس الأعلى للثقافة.

من مؤلفاته:

اللفظ والمعنى عند عبد القاهر الجرجانى: بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفى للعلم، (دار سينا للنشر).

- المجاز، دار ميريت.

- ترجم ونشر عددًا من المهمة فى مجال تخصصه.

هالة كمال

حصلت على درجة الدكتوراه عام ٢٠٠٣ فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب - جامعة القاهرة. وكان موضوع رسالتها "السير الذاتية المعاصرة للنساء المهاجرات فى الولايات المتحدة"، وقد حصلت أيضًا على دبلوم فى الدراسات الأمريكية فى كلية سميث بالولايات المتحدة الأمريكية (١٩٩٩-٢٠٠٠)، حيث تخصصت فى الدراسات النسائية، وكان عنوان رسالتها "تنظير التجربة الشخصية:"مذكرات النساء الأكاديميات" وقد حصلت على درجة الماجستير فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة. وهى مهتمة بشكل خاص بالدراسات النسائية وكتابات النساء، بالإضافة إلى اهتمامها بالترجمة من حيث النظرية والتطبيق.

الإصدارات:

باللغة الإنجليزية:

- "ترجمة قضايا المرأة والنوع الاجتماعى (الجندر)"، دورية دراسات المرأة، ٣٦: ٣و٤ (خريف/ شتاء ٢٠٠٨).

- "سير ذاتية على أسا النوع الاجتماعى: التسجيل والتحقيق، "أعمال الندوة الدولية حول الأدب المقارن"- السلكة ودور المثقف"، (جامعة القاهرة، ٢٠٠٦).

- تحرير حوار مع إيلين شوالتر: "النقد المتمركز حول المرأة وما بعده"، دارسات القاهرة باللغة الإنجليزية، (جامعة القاهرة، ٢٠٠٣).

- "جوانب من ثقافة كليات البنات الأمريكية فى مطلع القرن العشرين"، دراسات القاهرة باللغة الإنجليزية، (جامعة القاهرة، ٢٠٠٠).

- "تأنيث علاء الدين: تفاعل النوع الاجتماعى والثقافة فى إعادة كتابة النص"، أعمال المؤتمر الدولى حول" العرب والبريطانيون: التغيرات والتبادل"، (القاهرة: المجلس البريطانى، ١٩٩٩).

باللغة العربية:

- "أوراق النرجس وكتابات الجنون"، طيبة: النساء والإبداع، القاهرة: مركز دراسات المرأة الجديدة، ديسمبر ٢٠٠٧، ص ٣٥-٤٨.

- "ممارسات الحرية الفكرية رغم حصار الجامعة"، المجتمع المدنى فى العالم العربى وتحديثات الديمقراطية، تحرير: جاين سعد مقدسى، بيروت: الباحثات، ٢٠٠٤، ص ١٥٩-١٦٨.

- "الحركة النسائية حركة سياسية"، طيبة: النساء والسلطة، القاهرة: مركز دراسات المرأة الجديدة، مارس ٢٠٠٤، ص ٧-١٢.

– "الفكر النسوى فى مصر: من الوعى إلى العمل"، ورقة بحثية قدمت إلى المؤتمر حول "الاتجاهات الحالية فى الفكر المصري"، كلية الاقتصاد والعلون السياسية، فبراير ٢٠٠٢.

– "كتابات الذات وسياسات المقاومة". النساء العربيات فى العشرينيات: حضورا وهوية، تحرير: جاين سعد مقدسى، أعمال مؤتمر الباحثات، بيروت ٢٠٠١، ص ٢١١-٢٢٤.

– "محاضرات الفرع النسائى فى الجامعة المصرية: ١٩٠٩-١٩١٢" من رائدات القرن العشرين، تحرير: هدى الصدة، (القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ٢٠٠١)، ص١٧٧-١٩٩.

– تاريخى بقلمى، تحرير: هالة كمال ورانيا عبد الرحمن، (القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ١٩٩٩).

"تبوية موسى وتعليم البنات فى مصر"، هاجر: كتاب المرأة، مجلد. ٦/٥: ٣٨-٤٤، (القاهرة: دار النصوص، ١٩٩٨).

– "صور للذات الأوروبية فى أدب ما بعد الكولونيالية" فى القاهرة، نوفمبر ١٩٩٧، ١٦: ١٨٠-٢٤.

الترجمات:

(إلى اللغة العربية):

– نساء مصر فى القرن التاسع عشر، جوديث تاكر، (القاهرة: المجلس القومى للترجمة، ٢٠٠٨).

– النساء فى الأمثال حول العالم، منيكية شيبر، (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٨).

– محررة الترجمة الإنجليزية، موسوعة النساء والثقافات الإسلامية، مجلد ١ (إبريل، ٢٠٠٣) – الترجمة الإلكترونية إلى اللغة العربية.

http://sjoseph.ucdavus.edu/ewic/volumel.htm:(2006)

– "أصداء نسوية" (مقالة لجوان سكوت)، أحوال مصرية، صيف ٢٠٠٣، ٢١: ١٦٢–١٧٧ (القاهرة: مركز الأهرام للدراسات السياسية والإستراتيجة).

– أصوات بديلة: المرأة، والعرق، والوطن، تحرير: هدى الصدة، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢).

– المرأة والجنوسة: الجذور التاريخية للقضية الجدلية الحديثة، ترجمة: هالة كمال ومنى إبراهيم لكتاب ليلى أحمد، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩).

(إلى اللغة الإنجليزية):

– مسيرة المرأة المصرية: علامات ومواقف، هدى الصدة وعماد أبو غازى (القاهرة المجلس القومى للمرأة، ٢٠٠٢).

الإشـراف الفنى : حســن كـــامل